图书在版编目（CIP）数据

精致的瓮：诗歌结构研究／（美）布鲁克斯（Brooks，C.）著；郭乙瑶等译.一上海：上海人民出版社，2008
书名原文：The Well Wrought Urn
ISBN 978－7－208－07942－7

Ⅰ.精… Ⅱ.①布…②郭… Ⅲ.诗歌－结构－文学研究－美国 Ⅳ.I712.072

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2008）第 088200 号

策　　划　席云舒
责任编辑　熊　璐　张　铎
封面设计　高　渝



精致的瓮：诗歌结构研究
[美] 克林斯·布鲁克斯　著
郭乙瑶　王楠　姜小卫　等译

出版　世纪出版集团　上海人民出版社
（200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc）
出品　世纪出版股份有限公司　北京世纪文景文化传播有限公司
（100027 北京朝阳区幸福一村甲 55 号 4 层）
发行　世纪出版股份有限公司发行中心
印刷　北京中科印刷有限公司
开本　635×965 毫米　1/16
印张　20.25
插页　2
字数　228,000
版次　2008 年 8 月第 1 版
印次　2008 年 8 月第 1 次印刷
ISBN　978－7－208－07942－7/I・566
定价　35.00 元

目　录

序言

本书的大部分章节都曾经以单篇论文的形式发表过，但是，在这里我依然要把它呈现给读者。摆在读者面前的并不是一部庞杂的文集，而是一本书，一本有着明确目标和审慎计划的书。我力图采取一种普通的研究方法来研究英国诗歌中的名篇佳作，并以编年史的方式加以排列，所涉及的诗歌从伊丽莎白时期一直延续到现在。这种方法是否真的是一种普遍性的研究方法，这种审视是否能够揭示出“诗歌拥有一些共同的结构特性”这一事实，所有这些都需要读者来作出评判。在最后一章，我试图对诗歌的结构特性及其典型结构予以概括和总结。

我想有必要在这里作些交代，因为这里所展示的具体例证构成了最后一章所概括的内容的基础。如果这一过程确实是增强说服力的一种策略，那么我要指出它同时也是一种检验的途径，是对最后一章所作概括的某种检验。我甚至期望，如果最坏的事情发生——对诗歌结构本身的解释遭到拒斥，书中的一些例子还可以作为与所涉及诗歌相关的独立材料而幸免于难。不管怎样，这些解读都展示了一种为贴近诗歌特定文本而进行的可靠尝试。

然而，即使前面的具体例子会起到一些缓解作用，但是对于一部

分读者来说，最后一章似乎仍然抽象到了令人不快的地步。对此我深感歉疚。诗歌是一种“自然的”活动，是人类最基本的活动之一，它不应该让人感到费解，对这一观点我非常赞同。但是，我还要指出，恰恰是人类最基本的关注点这一问题——和语言那些必不可少的术语一样——却是最难界定的。在某些层面上，对诗歌作品的常识性看法起到了很大的作用，可一旦涉及要探究诗歌的本质，这些看法就毫无裨益——它所引发的问题远远要比能够解决的问题多得多。不过，我决定把这些技术性更强的部分放到附录中来加以探讨，供有兴趣的读者参阅，也希望这样能尽可能地减少对本书正文部分的影响。

在对本书计划的反对意见中，更难应对的大概是指责我对所探讨的诗歌作品的历史背景考虑不够。这本书本身将对这种质疑提供充分的回答，但是我想在这里预先消除人们的某些误解。如果后面的章节对文学史强调不够，那也绝不是因为我低估了其重要性，抑或我根本没有予以考虑。相反，当我们把诗歌放在其文化基质（matrix）中进行考查时，我对于由此产生的后遗影响（residuum）——如果真有这种影响的话——深感焦虑。

我们时代的特征具有强烈的相对性。在阅读诗歌时，我们已经习惯于必须从历史的语境出发，而且这种阅读方法传承已久，我们中间有许多人已经把它当成了惟一可行的阅读方法。我们会倾向于每一首诗都是其时代的表述，我们对诗歌的探究要符合其时代的要求，我们必须根据其时代的准则对诗歌作出判断。我们会认为，任何一种从永恒的角度（sub specie aeternitatis）审视诗歌的尝试都将导致错误的观念（illusion）。

也许必须如此。但是，如果诗歌要在任何富于意义的层面上作为诗歌而存在，那么我们就必须进行这样的尝试。否则过去的诗歌将仅仅具有文化人类学的意义，而现在的诗歌也只能仅仅作为政治、宗教

或者道德的工具而存在。如果我们考察一下文学讲授的典型实践，考察一下某些颇受欢迎的批评家——尤其是战时批评家——的行为，我们就会为上述论断的真实性找到大量的论据。

整个问题肯定与被大肆宣扬的人文学科的衰微（demise of the Humanities）有关。本书并不宣称要对飞速发展的文学作出任何特殊贡献，文学不仅需要人文学科的复兴，并且指出了如何才能实现人文学科的复兴。但是，问题的实质在于批评家是否能够作出标准化的判断，在于与此相关的问题：诗歌能否超越表达其时代特殊价值观的局限，进而表现出更加普遍的东西。

显然，本书中所涉及的诗人们认为，他们能够超越其自身所处时代的局限。正如其中一位诗人写道：

> 或者有谁能阻止（时间）对美的摧残？
> 哦，没有人拥有这样的力量，
> 除非我的笔可以创造奇迹，
> 我那用墨水写就的爱依然会色彩斑斓。

我们生活在一个怀疑任何一种奇迹的时代，包括诗人所说的那种奇迹。实证主义者倾向于把这种奇迹解释为一种普通的简约过程，而这一过程几乎要把“诗歌”简化成墨迹。但是，正如一位语言学者在一本近著中所写的，“交流的奇迹”依旧存在。我们最好不要对此视而不见，或者试图把它“简约”到几近歪曲的程度。我们最好以这种奇迹为出发点，通过对诗作为诗所传达的信息作出尽可能贴切的考察，来完成我们要完成的任务。


PDG

第一章　悖论的语言

我们之中，鲜有人认可这样的说法：诗歌语言是悖论的语言。悖论是一种诡辩难当、巧妙机智的语言；它成不了心灵之言（the language of the soul）。我们认同悖论是一个类似切斯特顿[1]的文人偶尔会用到的稳妥方式。我们或许会默认悖论存在于隽语（epigram）这一特殊的诗歌体裁中，或是在讽刺（satire）这种虽说有用、但难以称得上是诗歌的体裁之中。成见迫使我们把悖论看做理智而非情感的，机敏而非深奥的，理性而非宗教的、非理性的。

可是，在某种意义上，悖论适合于诗歌，并且是其无法规避的语言。科学家的真理需要一种肃清任何悖论痕迹的语言；显然，诗人表明真理只能依靠悖论。诚然，我言过其实了，可能本章的标题本身应仅仅当做悖论来看。然而，这是有原因的：我采用这种夸张，可以说明诗歌本质中某些易于被忽略的因素。

比如，就这一点来说，威廉·华兹华斯就是一个有益的例证。他的诗歌似乎不大可能给悖论的语言提供什么范例。他一向喜好直截了

[1] 切斯特顿（Gilbert Keith Chesterton，1874—1936），英国作家，著有小说、评论、诗歌、传记等，作品讽刺幽默，以写布朗神父的侦探系列小说著称。——译者注

当，主张简单质朴，质疑任何看似诡辩的语言。但典型的华兹华斯诗歌，仍旧是以悖论的情境为基础的。斟酌一下他的名篇：

甜美的夜晚，安然、随意
这神圣的时刻静如修女
屏息膜拜……

诗人满怀崇敬，但在他身旁同行的女孩却并不是这样。言外之意：她本该响应这庄严神圣的时刻，变得同这样的夜晚一样，如修女一般，但是她看似不及无声息的自然那么虔敬。然而：

倘若你没有感触到神圣的思想，
你的天性不会因此而缺少圣洁：
你整年睡在亚伯拉罕怀中；
礼拜在圣殿的内堂，
我们并未察觉之际，上帝与你同在。

这种潜在的悖论（热情的读者很可能未发觉）还是完全必要的，即使对那个热情的读者来说，也是如此。为什么纯真女孩的敬仰之情会比走在她身边的自觉诗人更深切呢？这不仅仅是对宏伟庄严的感叹，而且是她对自然中的一切充满着无意识的感应。人们会回忆起华兹华斯的好友柯勒律治的佳句：

他至诚祈求，至真热爱
所有事物，无论是伟大抑或是渺小。

她无意识的感应就是无意识的崇拜。她“整年”同自然进行交流，她的信仰生生不息，诗人的虔诚反而变得零星，而且转瞬即逝。但是，我们仍然没有结束关于悖论的讨论。悖论不但构成了本首诗歌的基础，而且它将某些特征赋予了这首诗，但是，由于是华兹华斯的诗，所以这种赋予非常谨慎。将夜晚比做修女，实际上涵盖了不止一个比较的维度。夜晚的安然明显意指“敬仰”，纵然是愚笨迟钝的人都能感觉到这点。人人都能看出夜晚与修女的礼服相对应。于是，它不仅仅暗示神圣，而且全诗中甚至带点儿法利赛人般的（pharisaical）[1]神圣，对比起来，女孩不经意的纯真本身就象征了她生生不息的神秘崇拜。

或者，再看看华兹华斯的十四行诗《威斯敏斯特大桥》（*Composed upon Westminister Bridge*），我相信大多数读者会赞同这是华兹华斯最成功的诗篇之一；可大多数学生仍极难说明它好在何处。倘若以情感的崇高来释义这首诗，又不起作用。在这个层面上，本诗仅仅要表明：黎明的晨曦中，城市呈现出一派巍然动人的景象，只有最愚钝的人才会无动于衷。但是，本诗几乎没有更多地提及这种情景：晨光中的城市是美丽的，而且静谧得令人起敬。用意象的光彩来分析这首诗，也不起作用：学生徒然地寻求着绘画般的细节；而诗中几乎没有任何栩栩如生的笔触。实际上，诗人仅仅把琐碎的细节堆积在一起：

沉寂，了无遮盖，
船舶，高塔，圆顶，剧场，和教堂
平展至旷野……

[1] Pharisaical，源自法利赛人（Pharisee）一词，系古代犹太教法利赛教派的成员，他们强调严格解释和遵守摩西法律，无论是以口头还是书面的形式，后来该词被引申为：遵守表面教义的，拘泥形式的，表面虔诚的，伪善的。——译者注

我们捕捉到模糊的印象——天际处尖尖的屋顶和小尖塔都在晨曦中闪烁。不仅如此，这首十四行诗从整体来看含有某种非常平实的写法和一些相当陈腐的比照。

读者或许会问：既然这样，这首诗从哪儿获取了力量？依我之见，它从自身产生的悖论情境中汲取了力量。说话者也的确感到很吃惊，于是，设法将这种敬畏之感融入诗中。对于诗人来说，奇怪的是城市也能“穿上清晨美丽的晨装”。斯诺登峰[1]、斯基多峰[2]、勃朗峰[3]——这些地方当然有权呈现美丽，而污秽、狂躁的伦敦绝不可能。几近震惊的感叹恰是为了这一点：

> 晨曦中的阳光从未如此美好
> 把河谷、岩石，或丘壑笼罩……

“无烟的空气”呈现给诗人一个他不曾知晓却已存在的城市：人造的伦敦也是自然的一部分，为自然的阳光照耀，并映照得如此美妙。

> 江河流逝，欢欣快乐……

河流是人们所能想像的再“自然”不过的事物了；它具有灵活性，本身就是自然、蜿蜒、柔美的曲线。诗人绝不可能把这样的河流当做一条真实存在的河流——此时，在没有船舶航行的时候，它显示出自然的本性，根本不会遵循任何一种刻板、机械的模式：好似水仙，抑或像山间溪流，毫无虚饰，随心所欲，那么“自然”。你会记起，本诗

[1] 斯诺登峰，英国威尔士西北部的山峰，海拔 1085 米。——译者注
[2] 斯基多峰，英格兰第四峰，海拔 937 米。——译者注
[3] 勃朗峰，欧洲最高峰，海拔 4810 米。——译者注

是这样煞尾的：

> 上帝！屋舍重重似沉睡貌，
> 博大的心全然静卧着……

诗人洞悉这黎明，在这里，城市赢得了被视为有机体，而不仅仅是机械的权利。这就是为何沉睡的屋舍这个陈旧的隐喻会神奇地焕然一新的原因。提起重重屋舍，诗人所谈到的最令人兴奋的事就是它们**沉睡着**，他早已习惯把它们视做死物——机械的、无生命的东西；说它们沉睡就意味着说它们有生命，它们参与自然的生命流转。同样，把一座伟大的城市看成帝国悸动的心，这一用腻了的旧喻也重获生机了。只有在诗人看到城市貌似死亡之际，他才看出了城市其实仍然蕴藏着生机——与他所能接受的仅有的生命，与“自然”的有机生命一样具有生命的活力。

我无意夸大华兹华斯对于牵扯其中的悖论所带有的自觉意识。在本诗中，他像平时那样，喜欢直面出击。而这里的情境正如他的其他诗歌一样是悖论的。在《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）第二版的序言中，华兹华斯提到：他大体上是为了“从普普通通的生活中选择事件和情境”，但是，这样就只能把它们当做“平平凡凡的事物，以一种不寻常的样子呈现于心间”。后来，柯勒律治为他说明了这点，更加明确地指出华兹华斯对悖论的运用：“华兹华斯先生……打算把精神注意力从习惯的昏睡中唤醒，使其看到眼前世界的美好和奇妙，以此作为自己的目标，并赋予日常事物以奇妙的魔力，激发一种类似超自然的感觉……”简而言之，华兹华斯有意要呈现给读者的是：平常之事其实并不平凡，无诗意的事物其实就蕴含着诗意。

柯勒律治的措辞，“赋予日常事物以奇妙的魔力”，“唤醒精

神”，使人想起浪漫主义所专注的奇异——惊奇，新的启示给晦暗、平凡的世界带来了新的光明。这可能是大多数浪漫主义悖论存在的道理，而且新古典主义诗人依然是出于同样的理由使用悖论。来看看蒲柏《论人》（*The Essay on Man*）中的诗句：

悬而未决，到底是他的心思还是躯体；
生就为了死亡，论究只会误入歧途；
同样在蒙昧中，理性亦然，
无论他思虑过周还是不全……

本造就出一半兴起，一半沉陷；
万物之伟大主宰，又属万物之祭献，
惟一的真理裁判，处在无休止的错误里；
荣耀，嘲辱，尘世之谜！

的确，这里悖论强调反讽（irony），而不是奇妙（wonder）。但蒲柏足以说他也是针对日常的事物，面对人本身，唤醒他的心灵以使得他运用一种崭新的、炫目的眼光来审视自我。这样一来，在蒲柏的诗中，就有了一种敬畏之奇，正如在华兹华斯的十四行诗中暗含一丝反讽的痕迹一般。当然，没有理由说他们不应当同时出现，其实他们就是同时出现的。奇妙和反讽融会在布雷克的许多抒情诗中，也融会在柯勒律治的《古舟子咏》（*Ancient Mariner*）之中。这种强调语势变体的例子不胜枚举。格雷的《挽歌》（*Elegy*）就用了一种典型的华兹华斯式“情境”：表现乡村风景和农民们因循“长辈”（betters）的思维方式来考虑问题。但是在《挽歌》中，砝码是放在反讽一边的，与其说是惊人的启示，倒不如说是反讽的：

彩绘的瓮，生动的半身像，

能否把飞逝的声息唤回它的住所？

荣誉的呼声能否激起静寂的尘骸？

谄媚又能否抚慰死神那愚钝冰冷的耳朵？

此时，我并不想列举可能的变体，我只想使大家了解悖论是从诗人语言的真正本质中涌出的：这就是语言，其中内涵和外延发挥着同样重大的作用。我不是说内涵的重要在于它提供了某种贴在现有材料之外的褶边或装饰，而是说诗人根本就不用注释——很可能科学家才这么做。诗人，在他的领域里，不得不边创作边修补自己的语言。

T. S. 艾略特已经评论过诗歌中存在的"语言、词汇不断有细微的更迭，这种变化永久性存在于新颖的、意想不到的组合中"。这本就是不断发生的，不可能被排除于诗外，只能予以引导和把握。科学的趋势必然会固定其用语，把它们凝结在严格的本义之内，相反，诗人的倾向具有破坏性。这些措辞不断地彼此修改，于是违背了它们在字典中的意义。举个非常简单的例子，在华兹华斯那首描写夜晚的十四行诗里，前几行运用了这样的形容词：甜美、安然、随意、神圣、静寂、屏息。这些词的并置并不奇特；但请注意：夜晚如修女屏息膜拜。"屏息"这个形容词暗示了巨大的激越，可是，夜不但寂静而且安详。诚然，这里不含任何决定性的矛盾：恰是这种安详，这种激越，两种状态可以很好地并存。但是诗人没有用一个词表达。纵然他用一个多音节的专门术语来表达，这个术语也不可能解决他的问题。他必须借助矛盾和限定条件来表述。

我们可以用这种方式来接近问题的核心：诗人不得不用类比（analogies）来表述。正如瑞恰慈已经指出的那样，所有比较细腻的情绪都需要用隐喻来表达。诗人必须借助类比来创作，但隐喻并不处于同

一层面，也不能整齐地并置。各个层面不断倾斜，势必会相互交叠，互有差别，彼此矛盾。即使是最直率朴素的诗人，只要我们充分地注意他创作的方式，我们就会发现，他被迫使用的悖论，比我们所想到的要频繁得多。

但是，在详述诗人那棘手的任务时，我不想给人留下这样的印象：他一定会被这个任务击败，或者说，他甚至可能无法用自己的方法达到精确。拿莎士比亚的比喻来说，他能

斜线尝试

以迂回的方式明了方向。

莎士比亚想到的是一种草地滚球游戏，其中球扭曲变形，使经验丰富的运动员打出一个曲线球。要详尽阐述这个比喻：科学使用完美的球体，它的攻击可能是直截了当的。我相信，艺术的方法绝不会是直接的——始终是间接的。然而这并不意味着善于玩游戏的高手不能把球打到他预想的位置。一旦他把游戏和科学问题混淆，而且搞错了专门工具的用途时，就会造成严重的障碍。斯图亚特·蔡斯先生[1]在几年前，还带着动人的天真，劝告我们矫正球的变形——把语言视为符号（notation）。

我已经说过，即使是看上去最为直率朴素的诗人，也会因其工具的性质而被迫运用悖论。明白了这一点，我们就不会惊异于诗人是在有意运用悖论获得一种简练和准确，否则就达不到这样的效果。这样的方法，同其他方法一样，其自身有一定危险性。但是这种危险并不

[1] 斯图亚特·蔡斯（Stuart Chase），美国政论家、经济学家、语言学家，普通语义学派的代表人物。——译者注

是无法克服的，这首诗歌并非注定要写成肤浅华丽的诡辩。这种方法是诗歌语言本身的延伸，而不是诗歌语言的滥用。

我想让读者参考一下具体的例子：邓恩的《成圣》（*Canonization*）应该为我们提供了一个极充分的例证。[1] 诗中存在的（并在题目中反映出来的）基本隐喻涉及一种悖论。因为诗人敢于把世俗的爱作为神圣的爱。被封为神的不是一对放弃尘世与情欲的隐士。各自的修隐处都在另一方的躯体里，但是他们的确放弃了尘世，于是，其圣徒的身份得到了巧妙的辩解。这首诗也因此成为对基督教圣徒身份的戏仿（parody）；但它是一种认真严肃的戏仿，由于现代人习惯了随便地回答是或不是，所以难以理解这点。现代人并不认为悖论是一种严肃的修辞方法，而只把它当做一种低级的小伎俩，于是，他陷入了两难的境地。要么，邓恩就没有认真地看待爱情，这里只是作为一种机械的练习来磨炼自己的才智；要么，就是没有认真地对待圣洁，这里仅是沉湎于玩世不恭和淫秽的戏仿。

两者皆错：阅读了这首诗，就会看出邓恩对爱情和宗教都很看重，进而会明白，在这里，悖论是他必然借助的工具。但是，要清楚明了这个问题，就要求一种比我们大多数人更认真的阅读。

具有戏剧意味的是，这首诗以一种愤怒的调式开篇。说话者的对象“你”并不明确。我们可以想像：有一个人，可能是一个朋友，正在指责说话人的风流韵事。无论如何，这个人代表的是视爱情为一种愚蠢感情的实用的世界。用诗中的隐喻来说，这位朋友则代表了爱侣们所放弃的尘世。

邓恩在第一节通过向这位朋友建议一种傲慢不恭的做法来开始这

[1] 这首诗，具体分析的段落已被全文引用，将和其他七首诗一道收录于本书的附录三中。另外两首诗歌《麦克白》（*Macbeth*）和《卷发遇劫记》（*The Rape of the Lock*）由于篇幅太长，无法收录，但是细节部分大多已引用了。

个比喻：

……呵叱我的瘫痪，责骂我的痛风，

笑我的五缕华发，或那毁灭的运程。

这里的含义是：(1) 好的，随你的意，把我的爱作为一种疾病、一种病态，但是只谈我的其他疾病：我的瘫痪、我渐近的老年、我堕落的命运。你的确挑了个好机会来医治这些疾病，可你却责骂我的病患，你简直在浪费你我的时间。(2) 为什么你忽略了自己的好处——去追求你自己的名利双收？我放弃一切追求我的爱情，你又担心什么？

世俗成就的两个主要范畴被简洁而轻蔑地浓缩在一行诗中：

君主的真颜，抑或那打上印记的面容……

祈求谒见，凝视君王的龙颜，或者，如果你愿意，就开始交易，看着钱币上铸制的国王像。可还是让我自己决定吧。

"现实"世界与爱侣沉醉的爱的世界之间的冲突贯穿该诗；这种冲突左右着第二诗节，其中，爱情的苦痛对于恋人来说如此明显，现实世界根本无动于衷——

商船怎会为我的叹息所淹没？

这在第四诗节有所涉及，"编年史"这个词暗示了世俗浮华壮丽的历史，王孙贵胄的历史，而"十四行诗"一词暗示琐碎而精细的复杂事物。在最后一节中，冲突又一次出现了，只有当非尘世的爱侣、爱的圣徒们放弃了尘世，似是而非地获得一个更热情的世界时，才会解决

这个冲突。但在这里，这个悖论仍旧为那个主要的比喻所包含并支撑着：于是，神圣的隐士放弃了这个世界而赢得了一个更好的世界。

可是，在继续讨论这个主题的发展之前，重要的是看第二诗节还讲述了什么。因为在第二、三诗节中，诗人变换了诗的风格，改变了本诗开篇那种愤怒的调式，转入了诗歌结束时那种截然不同的调式。

邓恩以一种可被称做是爱情隐喻的分析完成了调式的转换。在这里，正如在他的很多诗中一样，他表明完全清楚自己在做什么。他用彼特拉克传统惯用的形象来填充第二诗节：恋人的叹息之风，情人的眼泪之海，等等——夸张的形象，傲慢的世俗朋友或许会用它们来取笑这位爱人。这含义就在于诗人自己认识到彼特拉克式爱情隐喻的荒谬。但那又能怎么样呢？恋人们所期待的甜言蜜语的荒谬性，却给他提供了论点：无论他们的爱情在这个世界上显得多么荒谬，都不会危害这个世界。讲究实际的朋友不必忧虑：总会有战争要打，总会有纠纷要辩。

第三节的开始表明这种反讽的倾向仍会继续。诗人向朋友指出了许许多多诸如此类的荒谬，都可以用在恋人们身上：

> 你可以把她和我唤做飞蛊，
> 我们也是灯芯，不惜以自身殆尽为沽……

在这个问题上，恋人们可以为自己作出大量异想天开的比较：他们知道这个世道是怎么看他们的。但是第三节的这些比喻（figures）不再是彼特拉克式的陈词滥调了；它们机敏而辛辣。最后一个比喻，将恋人比做凤凰，十分认真，由于这个比喻，本诗的调式从反讽的玩笑转变到一种反抗但有节制的温柔。

诗人隐含地意识到恋人表面上的疯狂，其结果是净化并复苏了隐喻；指出诗人在哪一点上接受了这个比喻，因此，让我们准备好认真

地接受最后两节中的那些精确而真诚的比喻。

第四节开始的那行诗是：

我们若不是应爱而生，总能因爱而死。

达到了一种温柔和从容的结局。恋人们准备离开这个世界，他们坚贞不渝，他们并非幼稚，而是充满自信。（人们注意到有关圣者的基本隐喻正在继续，恋人们放弃了尘世，有点圣贤般的自信果敢。捎带提一下，"传奇"这个词——

……倘若配不上墓冢和灵车

我们的传奇是——

在邓恩的那个时代，意为"圣者的人生"。）恋人们情愿放弃冗长庄严的编年史，而接受琐碎、无实体的"十四行诗"，但是，如果瓮是精制的，它就会为骨灰提供一个更精制的纪念物，而不是做个浮华怪异的纪念碑。随着"半顷墓地"这个傲慢而温和的描写，这个被恋人们丢弃的世界扩展成了粗鄙俗庸的东西。但是，这个比喻仍在继续，优美的十四行诗不仅仅像一个体面的世俗纪念物一样存放恋人们的骨灰。他们的传奇、他们的故事会使他们成神，甘愿作为爱情的圣者，其他爱侣可以相求的爱神。

在最后一节中，主题最终复杂化了。恋人们舍弃尘世的同时，的确赢得了最热切的生活。这个悖论早在凤凰的隐喻里就得到了暗示。这里，它获得了一种有力的戏剧化效果。恋人们在成为隐士时，发觉他们并没有失去这个世界，而是在彼此中获得了现在这个世界更热切、更有意义的世界。邓恩不满足于把恋人们的发现视为被动发生的

事情，而是他们积极争取的事情。他们像圣者一样，像神的力士一样：

> 把整个世界的灵魂提炼出的人啊，又将
> 灌注于你们双目的瞳晶中……

这个意象如同一只有力的手猛地握紧一样。恋人们灌注到彼此眼中的是什么呢？“乡村、小镇”和“宫闱”，这些是他们在本诗的第一节就放弃了的。于是，非世俗的恋人们变成最世俗的人了。

本诗结束时的调式是它的功绩之一，但是这种调式是由前面各种因素发展而成的。我们接受最后的悖论，其最重要的因素之一是凤凰的形象，值得作进一步分析。

把恋人们比做凤凰，非常巧妙地与先前的两个比喻联系起来，其中恋人们犹如燃烧的灯芯，有如雄鹰和鸽子。凤凰恰似二者的结合：凤凰是鸟，仿佛灯芯一般，它燃烧着。我们有一系列供选择的东西：凤凰的形象好似出现在一种自然的联想之流中。“随你怎么叫我们”，恋人说，在他无所顾忌时，想到什么比喻就脱口而出了。凤凰的比喻看似是一个带有异国情调的比喻，而且是最惊人的一个比喻。但就是这一最奇异的比喻，被诗人匆忙撞到，继而又得以发展。的确，用它描写恋人们最恰当，并且证明了他们的弃世很有道理。因为凤凰不是两个，而是一个。“我们合二为一，是凤凰”，它燃烧着，不是像灯芯那样燃尽，而是要重生。它的死亦是生：“我们熄灭，同样也复活……”诗人简直在为这奇异的断言辩护。在16、17世纪时，“死”也指圆房。恋人们事后一如既往，他们的爱情不会在纯粹的欲望中枯竭。这就是他们用“成圣”作题的理由。他们的爱情就像凤凰。

我希望没有窜改“死”一词的意思。我的这个用法能够在那个时期的文学中得到大量的印证——莎士比亚用过“死亡”这个意思，德

莱顿也这样用过，而且，我并不认为我过分地强调了这个意义。这个词处于重要位置，它是转承下一个诗节的关键，

> 我们若不是应爱而生，总能因爱而死，
> 倘若配不上墓冢……

最重要的是，“死”与性有关的潜在意思同其他的意思并不矛盾——诗人是在说：“我们的死其实是一种更热切的生”；“我们能用生（尘世）来换取死亡（爱情），因为死是生的圆满”；“毕竟，人们不期望应爱而生，却希望，也只想，因爱而死”。但是，从整个诗节来看，他也在说：“因为我们的爱不是世俗的，我们就能够放弃尘世”；“因为我们的爱不仅仅是欲望，我们就能够抛弃其他欲望——利欲和权欲”；“因为”，而且是由一个对尘世非常精通的人带着一种讽刺的语调说出的，“因为我们的爱能在圆满后仍然持续，我们是小小的奇迹，我们是爱情的圣者”。伴着反讽的微妙语调及其现实性的这段话，滋长并支撑着这首诗煞尾时的那个精彩悖论。

还有一个因素在展开和维系着最终效果。这首诗是它本身所主张的那个教义的一个实例：本诗既是坚持，又是对主张的实现。诗人其实已经在我们眼前构建了歌曲里唱的那种他认为恋人们会满意的“精致的小屋”。这首诗本身就是盛放恋人们骨灰的精制之瓮，和王孙贵族的“半顷墓地”相比也毫不逊色。

悖论是何等必要呢？邓恩本可以直接地说：“农舍中有爱就足够了。”《成圣》囊括了这个令人敬佩的论题，但是它容纳得更多。他本可以像后来的抒情诗人那样直率坦然。诗人写道：“我们将筑一窠甜蜜的小巢，/在西方的某地，/不引起世上其他人的注意。”他甚至可以效仿更具玄学意味的抒情诗歌，这样继续着：“你是我咖啡里的

奶油。"《成圣》谈到各种看法，但它超越了它们，不仅有威严，而且很精确。

我承认诗人会说表达“成圣”的惟一办法只有通过悖论。更直接的方法或许很诱人，但所有这些都会削弱并扭曲其所要表达的内容。如果我们反思诗人不得不用悖论的方式才说出的内容有多么多的话，那这些论述看起来就不那么令人吃惊了：恋人们的大多数语言就是这样——“成圣”是一个很好的例子；大多的宗教语言也是如此——“要挽救生命的人必将失去生命”；“后来者居先”。很显然，几乎任何一种有充分理由成为一部伟大诗篇的洞见都需要这些术语来陈述。如果失去了悖论的特性，失去了它的一双伴生物——反讽与奇妙，邓恩诗里的素材就脱离了生物学、社会学和经济学的“事实”。假如我们科学地看待邓恩笔下的恋人们，不去管诗人赋予了他们什么超自然主义的恩泽，那么他们会怎样呢？莎士比亚在《罗密欧与朱丽叶》(*Romeo and Juliet*)中运用了“成圣”的基本比喻，那他笔下的恋人又当如何呢？他们初次交谈时，恋人们就开玩笑地将爱人比做朝圣的香客。朱丽叶说道：

朝圣者的手要触及圣者的手
掌心相对是圣洁的朝圣之吻

从科学的角度思考，恋人们就成了阿道斯·赫胥黎先生说的动物，“香汗微味，掌心相对”。

如今对于我们来说，邓恩的想像看似萦绕着一个统一的问题；在这种意义上，恋人们合一了——灵魂同上帝合一了。正如我们屡见不鲜的，一种结合常作为另一种的隐喻。也许把二者看做创造性想像本身引起的合一之实例和隐喻并不牵强。因为那种融合是非逻辑的，显

然它违背了科学和常识，它把不和谐和矛盾的东西结合在一起。当然，柯勒律治已经就它的性质和力量为我们作了经典的描述。它“显露出自己对立或不和谐品质的平衡或调和：差异中的合理性，具体中的普遍性，意象中的思想，典型中的独特，陈旧而熟悉事物中的新鲜之感，寻常秩序中不寻常的感情”。这是一段伟大而引人深思的话，但却是一系列的悖论。显然，柯勒律治无法用其他的方式来描述想像的作用。

莎士比亚在一首诗中的描述与柯勒律治的话惊人的相似：

理性本就充满混乱，
看到聚合分离，
他们仍旧无法明晰，
简单原本复杂多端。

我不知道他的《凤凰与斑鸠》（“The Pheonix and the Turtle”）歌颂的是什么，或许它就是为庆贺约翰·萨里兹伯里爵士与厄秀拉·斯坦利的婚礼而作，也可能凤凰是露西，即贝德福德公爵夫人，也许这首诗仅仅是描写柏拉图式爱情的随笔。但是学者们都那么不确定，如果我们唐突地先将这首诗为己所用，我想也不会对早已形成的思维习惯有什么冒渎。无疑这首诗成为一个实例，来表现柯勒律治设法描述的那种魔力。我提议暂时把它作为一首描述那种力量的诗：

它们那么地彼此爱恋，
如同精髓合一，
明显是两者，却并无分异，
沉溺爱中，多少难辨。

心与心相隔，却难阻止；
斑鸠与它的王后之间，
虽有距离但亲密无间，
这是一个属于它俩的奇迹……

这样令人惊骇，
我与己再不同质；
单一的本质，双重的名字，
既非是一，亦非是二。

一点不错！自然是纯真的（single），同一而且统一。但是名目是双重的，如今随着学科的激增，它变成多样的了。倘若诗人忠实于他的诗，他必须既非是二，亦非是一：悖论是他惟一的解决方式。自从莎士比亚的时代起，困难就加剧了：胆小的诗人，面对"单一的本质，双重的名字"这类问题时，常常是诚惶诚恐。从德莱顿的时代到我们的时代的诗歌史，大概都可以用一个副标题"半心半意的凤凰"。

在莎士比亚的诗里，凤凰与斑鸠合一时，理性"本就充满混乱"；但它清醒地承认自己完全丧失了理智：

爱有理由，理性无理，
如果分离长此以往……

正是理性继续倾诉着本诗结束时那优美的挽歌：

美好、真实、珍贵的情感，
纯朴中不失温婉，

这时都滞留在灰烬。

现在，死亡正蔓延到凤凰的窠庾，
斑鸠忠诚的心情，
永恒滞停……

貌似真实，亦非真实，
夸言美丽，亦非惟伊，
真实与美丽已被掩蔽。

让那些真实美好的人，
时常临近此瓮，
为死去的鸟儿，祝祷轻颂。

既然我们已经把此诗为己所用，或许作深入观察并非难以容忍。我们所一直探讨的这个瓮，这个存放着凤凰骨灰的瓮，正如邓恩《成圣》中盛着凤凰骨灰的那个精制的瓮一样：它就是诗本身。人们想起了另一个瓮——济慈的希腊瓮：包容着济慈的真与美，正像莎士比亚的瓮包含着“真实、美好、珍贵的情感”那样。但是，在某种意义上，所有这些精制的瓮都盛有凤凰的骨灰。瓮不仅是用来纪念的，尽管对于文学教授们来说，它常常被看做具有这般主导意义。凤凰生于灰烬，抑或本应生于灰烬，但是不会因为我们筛撒、称量，或是检验这些灰烬的化学成分，凤凰才飞起。我们必须准备好接受想像本身的悖论，否则，“真实、美好、珍贵的情感”仍旧隐含在灰烬中，就算我们费尽心力，而最终得到的只是灰烬本身而已。

第二章　赤裸的婴儿与男子的斗篷[1]

在过去的二十五年中，有关隐喻准确界定的争论，大概从没有如此这般的蔚然成风。这种势头，极力要求扩大那些界定的外延，胜过像约翰逊博士（Dr. Johnson）这样的批评家们所情愿允许的范畴——甚至是一种比浪漫主义诗人所愿意接受的更为广泛的延伸。实际上，为了避免把约翰·邓恩处理隐喻的特有方式视为典型和标准，并以此标准来衡量其他诗人，认定其结果必然会受挫，近来有些人对此提出了警示。然而，我认为，总体上必须承认，关于隐喻的争论一直具有激励和启迪的作用——尤其是涉及那些完全处于玄学派传统之外的诗人。

既然所谓“新批评”一直倾向于围绕为邓恩平反并继承邓恩传统的问题，我认为，特别需要强调后一点。其实，如果一味吹捧邓恩，将他置于同时代其他诗人之上，那么这种平反等于徒劳，因为这样做无异于和先前一样，把他与其他诗人孤立开来。怎样重新认识到隐喻的重要性——倘若真是新的，倘若它真具有新认识的特质——除邓恩和他的追随者外，对隐喻的这种新认识在讨论其他诗人时会产生怎

[1] 本章中引用的诗文除注明外均由译者翻译。

样的效果，因而是至关重要的。当然，莎士比亚提供了非常有意思的例证。

但在开头，还是要防止一些误解。我们喜欢把邓恩同自觉与诙谐的比喻联系起来——他把恋人们的灵魂同圆规的两脚比照，就是个明显的例子。莎士比亚的引申比喻在另一种方法中得到发挥。我们倾向于认为，它们是在创作中乘兴而至、妙手偶得的比喻，根本不是煞费苦心、牵强附会的比喻。实际上，对于一般的读者，自发性和颇具想像力的诗歌之间的关联是如此紧密，以至于他可能反对任何把莎士比亚诗歌视为意象（imagery）中精巧样式的荒谬理由。他会反对的，因为对于他来说，同意就意味着臆断作者不是一位热忱的诗人，而是一个异常冷酷、忸怩做作的怪物。

当然，诗歌并非按照套语（formula）和样本（blueprint）一蹴而就的。人们当然怀疑隐含地把诗歌当做套语和样本的一种批评阐释。我们可以肯定的是，莎士比亚根本不是这种有预谋的怪物。就这一点而言，邓恩也不是。就算邓恩的诗中，猝然、简洁的比较胜过精致、逻辑演进的比较——T. S. 艾略特称之为“嵌套的比喻”（telescoped conceits）。另外，引申的比照本身就因模仿嵌套意象的突然和无谋划的风格而常常纠缠在一起。倘若有人研究著名的圆规比喻出现在此诗别处的方式，他甚至可以认为这种精致的“逻辑”比喻（figure）很可能是一种巧合。

事实上，我们几乎不了解不同诗人的种种创作方式，在我们看来，好像慎而又慎的创作同诗中其他的内容一样是“自发的”。无疑，在伊丽莎白时期，隐喻很盛行——有小册子、布道词和剧本为证——这些理应告诫我们，勿以我们个人的诗歌创作理论来评判那个时期的文学。无论如何，我们会朝更有利的方面思考——假如我们必须思考的话——思考意象与意象之间可能的、有意义的相互联系，而

不是作者需要多少可能的嘲讽才能获得这些相关性。

然而，我并不想以过分简化莎士比亚的复杂比喻与邓恩的奇喻之间的联系来回避这个问题。二者间存有重大差异；实际上，在许多读者看来，莎士比亚和机智诙谐的诗人（witty poets）之间有相似点，于是就反对这里提到的观点。莎士比亚酷似诙谐诗人的例证就出现在其早期戏剧以及《维纳斯与阿东尼斯》（*Venus and Antonis*）和《鲁克丽丝受辱记》（*The Rape of Lucrece*）等作品中；这些是我们想要视其为早期实践而忘却的作品——莎士比亚作坊里的实验品。我们完全可以从他后期剧作的伟大风格中找到例证。

我们仍旧不会忘却莎士比亚诗歌和早期剧作中的机智诙谐。它们表明莎士比亚一开始就接近邓恩，因为至少从某些效果来看，他情愿运用机智的比较。约翰逊博士在取笑玄学派诗人以眼泪作题的奇喻时，或许加上了莎士比亚的实例。例如，人们记得《维纳斯与阿东尼斯》中：

> 看，她的泪和眼，你取我与，恐后争先：
> 泪从眼里晶莹落，眼又在泪里玲珑现，
> 同晶莹，两映掩，互相看着彼此的愁颜。[1]

或者，还有更精致的例证，在《爱的徒劳》（*Love's Labor's Lost*）中，莎士比亚或许略含微笑地借国王之口说：

> 旭日不曾以如此温馨的蜜吻
> 给予蔷薇上晶莹的黎明清露，

[1] 张谷若译。——译者注

有如你的慧眼以其灵辉耀映
那淋下在我颊上的深宵残雨；
皓月不曾以如此璀璨的光箭
穿过深海里透明澄澈的波心，
有如你的秀颜照射我的泪点，
一滴滴荡漾着你冰雪的精神。
每一颗泪珠是一辆小小的车，
载着你在我的悲哀之中驱驰；
那洋溢在我睫下的朵朵水花，
从忧愁里映现你胜利的荣姿；
请不要以我的泪做你的镜子，
你顾影自怜，我将永远流泪。[1]

但是，我们都知道俾隆（Berowne）在本剧结尾当众断言

那些绢一般柔滑、绸一般细致的字句
三重的夸张，刻意雕琢的言语……[2]

喜欢“用土布般坚韧的‘是’，粗毡般质朴的‘不’”。人们时常以为莎士比亚在他后来的戏剧中就是这样做的，当然，“塔夫绸般的措辞（taffeta phrase）”这种说法不能用来评述《麦克白》（*Macbeth*）和《李尔王》（*Lear*）的杰出风格。它们的风格无疑属于一种比较强韧的质地。但是，“土布般坚韧”与“粗毡般质朴”皆不能道尽其究

[1] 朱生豪译。——译者注
[2] 同上注。

竟。编织并非易事。

编织确实非常复杂——如果有的话，就比《维纳斯与阿东尼斯》要复杂，而不是更简单，尽管这种模式显然是根据其他样式设计的，并得益于其他种类的诗歌。可提到在《维纳斯与阿东尼斯》的意象同《麦克白》那类剧作的意象之间，确实存在一种连续性，我很高兴能从柯勒律治那儿找到支持。我参看了他的《文学自传》(*Biographia*)中极出色的第十五章。

柯勒律治强调的不是意象的华丽的挂毯——纯视觉效果，而完全是另一种性质。他指出莎士比亚受一种神秘的戏剧本能的驱使，就意象中实现演员常常“借助语调、神色、举止来进行不断介入和连续评述”，在这种驱使下，莎士比亚的意象成了“一系列不曾断开的链条……总是那么逼真，因为没有断点，所以常常很细致的……”几句话后，柯勒律治又开始强调“要求读者不断地关注……思想和意象的急流、突变和戏剧性本质”。

柯勒律治匆忙地谈到这些特征本身不足以使其成为最高格调的诗歌。“只有当他们被一种主导激情以及由此激情唤出的联想和意象左右时，或者当它们具有把多变为一、把连续转为瞬间而发生的效力时，或者最终当一个人和他的智力从诗人的精神转向这些特征时，这些特征就证明了原创的天才。”

关于莎士比亚的思想活动，柯勒律治也许有些夸张，但他继续说道：“在莎士比亚的诗歌里，创造力和智力彼此角力，正像战争中双方厮打在一起。每一方都强悍无比，看似要另一方消耗殆尽。”

这里引发了我为柯勒律治的评论做注释的兴趣，或许言重了，用他在第十三章里讨论想像和幻想之间差别时的话讲——一方面是修正与创造力，而另一方面是“记忆的模式……与选择相融合、为选择所变更……选择”。但在《维纳斯与阿东尼斯》和《鲁克丽丝受辱

记》中，各方力量“厮打在一起”，柯勒律治继而宣布：“最后，它们在戏剧中达成和解，每一方都煞有介事地防御对方。”

真是个巧妙的喻！我相信它也堪称精确，含有一种最卓越的洞察力，以洞悉莎士比亚文风成熟时戏剧诗的本质。倘若它是准确的，我们就有望发现，甚至在成熟的诗歌中，意象那“不曾断开的链条”“总是那么逼真，因为没有断，所以常常很细致”，可我们还是发现个别的意象，不是在幻想模式中机械地结合在一起，而是由“一种主导的激情”有机地关联和改变、并相互改变。

T. S. 艾略特已经提到“鉴于诗歌的智巧，想像与幻想的差异是非常细微的”。如果我理解无误的话，柯勒律治是在说，在莎士比亚最伟大的剧作里，差异完全消失了——更确切地说，一方被接纳，融入了另一方。如最近的柯勒律治的拥护者 I. A. 瑞恰慈所说：“柯勒律治经常强调——如果他能更好地判断读者的误解力还会更频繁地坚持认为——幻想与想像不是相互排挤或彼此敌视。”

一开始，我就提出阅读邓恩会有益于阅读莎士比亚，尽管我尽力要说明我无意把莎士比亚变成邓恩，或者——荒谬地说——把邓恩抬到莎士比亚之上。我特别考虑了这样的事：既然邓恩的《歌与诗》(*Songs and Sonnets*) 不亚于莎士比亚的《维纳斯与阿东尼斯》，也需要“一种思想和意象的不断变化……就读者而言，会关注思想和意象的急流、突变和那戏剧性的本质”，那么从阅读邓恩中得到的训练可以使我们更清楚地了解莎士比亚晚期文风中存留下来的这种特质。继而，我又想到这样的情况：倘若我们阅读邓恩，有助于我们理解“思想和意象的急流、突变和那戏剧性的本质”——我们总是很容易当成幻想的这些性质——有时能够使我们获得想像力，同此，我们就可以更好地欣赏莎士比亚作品中的细节，否则我们就会草率地视其为纯粹的幻想，更有可能干脆置若罔闻。

当然，就邓恩来说，意象的链条“总是很生动”又“细致”，这非常明显。对于许多读者来说，都再明显不过了。困难不在于证明它们存在，难就难在有时它们会从属于一个更具想像力的整体。就莎士比亚而言，困难很可能就在于证明这些链条究竟是否存在。一般来讲，我们可以说，莎士比亚很容易顾及他的读者，投其所好。在某个层面上说，他所给予的总是那么精彩以至于读者很容易忽略其他层面。

可是也有些段落不容易被忽视：甚至连喜爱因袭传统的批评家们也不得不对此进行阐发。《麦克白》第一幕第七场中有一段台词，麦克白把人们对即将遇害的邓肯所表示的同情比做

> 赤裸的新生儿，
> 在疾风中阔步，或像苍穹中的小天使，
> 驾驭着无形的风之信使……

这个比较至少说起来很怪异。这个婴儿是自然的还是超自然的——一个平凡、无助的新生儿，当然连蹒跚行走都不会，怎么谈得上在疾风中阔步呢？难道他是能在疾风中阔步的小赫拉克勒斯吗？但是，既然他有力量，而非柔弱无助，怎么可能成为典型的受怜悯的人呢？

莎士比亚看似想要两者兼顾，而且，假如我们通读了全段，就会了解他是想采纳两者之长，因为他接下来就把取舍告诉我们了：怜悯就像婴儿“或苍穹的小天使”，当然是来驭风的合适人选了。可即使我们不问这种选择是否合理（莎士比亚就这么毫不迟疑地用了），小天使的比喻真的比婴儿的比喻还好吗？难道一个骁勇的大天使不比一个小天使更适合这样的场景吗？莎士比亚想在麦克白心中主要激发怎样的感情，是怜悯还是报应的恐惧呢？

或者，莎士比亚可能无法决定？他是否写得很匆忙不够严谨，就

用“怜悯”这个词来表明典型的怜悯对象——在疾风中赤裸的婴儿，可又想起一些对麦克白造成威胁的模糊观念应当有所暗示，由“婴儿”拟出“苍穹的小天使”来暗示吗？这段是模糊还是准确呢？组织得是松散还是紧凑呢？有关这一段的评论众说纷纭，有的说这段文字是“有意夸大其词”，有的则大加赞赏：“要么像一个尘世的婴儿，无助却令人畏惧；要么像苍穹的小天使，身处爱与怜悯之中。这一段优美的文字……”

本剧中，还有一段更有意思、也许是更令人不安的段落，就是麦克白讲述他如何发现谋杀的那段：

> 邓肯就躺在这儿，
> 他白银般的皮肤嵌着丝丝金色的血；
> 那令他刺痛的创伤裂开着，
> 像是没落破败的门户：那儿，凶手就在那儿，
> 浸透着他们可耻勾当的颜色，他们的刀
> 粘着血块（breech'd with gore），令人不忍目睹……

看看那些文本批评家们，特别是18世纪的那些批评家们，固执地不愿接受 breech'd 这个词，真是可笑。沃尔伯顿（Warburton）把 breech'd 校正为 reech'd，约翰逊改为 drench'd，西沃德（Seward）校为 hatch'd，其他批评家认为 breeches 这个词实际上暗指刀把儿，那么，“breech'd”就是“上鞘”的意思了。集注版原文（The Variorum page）见证到各家不顾一切地坚守自己的观点，但最后又不得不放弃。《莎士比亚词典》（*The Shakespeare Glossary*）把“breech'd”定义为“好似罩上了短裤”；对于这样的解释，一般的读者势必会感到惊愕，正如阐发以下观点的19世纪批评家所感到的一样：“隐喻千万不

要牵强附会，也不要像这样停留在令人作呕的图画上。这里有些牵强，在丝丝金色同血之间，或是沾血的匕首同穿短裤的腿之间，并没有什么相似的地方。些许相似倒让人觉得有很多的不同，令我们对这样的比喻感到厌恶。”

我敢说，这两段不是最重要的，尽管这些话句句都出自麦克白之口，并在剧中最关键的时候讲出来。到目前为止，我们还没有理由用这两段话来说明莎士比亚不愿尽其所能来写作。况且，无论我们喜不喜欢，这个意象都是莎士比亚文风成熟时相当典型的例子。那些倾心于莎士比亚作品的人，在寻找“崇高简朴的文风”时，也会对这两段文字感到不知所措。这样的文字并不简朴，却可以说明另外一种诗意，另一种形式的意象，哪怕它明显是暴虐混染的，莎士比亚也能把它吸收到整个剧作的结构中去。

我再说一遍，莎士比亚不是邓恩——而是比邓恩更伟大的诗人；然而他处理意象的典型例证还不能用来攻击邓恩的意象——因为就上面提出的这两段文字而言，不管怎样，第二段的牵强之处毫不亚于邓恩的意象。

可是我认为，莎士比亚写的罩着血腥短裤的刀可以当诗歌来看，是莎士比亚式的诗歌。而且，对我来说，这一段和有关新生儿那段，根本不是赘疣，也不只是细节的恣意夸张：我认为，每一段都饱含着本剧的中心象征，如果我们想了解每一段落或整部剧本就必须明白这些象征。

如果的确属实，那么引用的几行文字就不只是作为台词的意义了。（这些只能算是更大结构中的细节，当然可以在演出时删掉，而不会严重破坏悲剧的整体效果——尽管这种说法显然要从两方面来看。整个场面，众所公认的好场面，也可以删掉——实际上已经被删掉过——而不严重破坏悲剧的整体结构。）整个问题的关键在于莎士

比亚的意象与剧作的整体结构之间的关系。

我愿意以这些段落作为适当进入本剧更宏大象征的切入点。它们之所以适当，是因为即使我们判断出错了，它们也能体现这些象征如何萦绕着莎士比亚——可以表明这些有意（无意）的象征会占据莎士比亚的内心。

倘若我们明白了这些段落如何同这些象征息息相关，又如何关系到整部悲剧，就把握了主要的问题；如果我们明白了这点以后仍想“删去这些段落”，那当然是我们的特权。同时，我们可能已经学到莎士比亚的某些方法——不仅是刻画隐喻的方法——而且是如何建构更大意义的方法。

斯博金女士（Miss Spurgeon）在论莎士比亚意象时发现了《麦克白》中“旧衣服的意象”，这是最令人惊奇的事情之一。她指出：“这样一个念头不断浮现：那些新的荣誉不适合麦克白，就像是属于别人的一件宽松而不合身的长袍。”她一段接一段地引用表现这一想法的文字。虽然我们都受惠于她指出了这一点，但是我们不得不说斯博金女士还是没有揭示出其发现的全部深意。或许她对戏剧意象的分类和编目感兴趣，而掩盖了某些更宏大、更重要的联系。不管怎样，由于下面一些原因，她仅仅指出了自己发现的一部分意义。

她就衣裳意象的评述在下面的段落里达到了高潮：

> 末了，这个暴君在邓锡内走投无路，英格兰军队在逼近，苏格兰的贵族们仍旧存有这个意象。凯斯尼斯（Caithness）把他看做一个人想徒劳地用自己短小的绶带捆扎身上的大长袍：
>
> 他无法将不安的理由紧扎在
> 权威的绶带里；

安格斯（Angus）正用类似的意象生动地总结了麦克白就任以来他们对他的主要看法：

现在他感到他的名号
松松地套在他身上，就像是一件巨人的长袍
穿在了一个小贼身上。

这幅描画龌龊卑鄙之徒穿着不合身的长袍的想像的图画，应当同某些批评家（尤其是柯勒律治和布拉德雷［Bradley］）曾经强调的麦克白在崇高伟岸方面和弥尔顿笔下撒旦相似的观点形成对比。

毫无疑问，麦克白……是伟大的，称得上伟大……但是就崇高的品性而言，他不能同哈姆雷特和奥赛罗相提并论。在某方面，他只是个可怜、自负、残酷而奸诈的家伙，残忍地杀死亲友，跨过他们的尸体，占据他完全不配拥有的权位。值得一提的是，莎士比亚一直确定无疑地这样看待他。

但是，这样就把旧衣裳意象的一个方面看成主要的了，而且麦克白的敌人凯斯尼斯和安格斯用的这种长袍意象，还不能说就是莎士比亚的看法：不能说莎士比亚把麦克白看做是一个可怜滑稽的人物。

在我看来，比较的重点不在于人的矮小与长袍的宽大，而在于——不论人是高是矮——这长袍都不是他的，在麦克白这部剧中，长袍实际上是他偷来的。穿着这些衣裳令麦克白感到不适，是因为他不断意识到这些衣裳不属于他。还有更深入、也是最重要的一点：形容伪君子的最古老的象征，就是一个人乔装遮蔽自己的本质。麦克白不愿充当伪君子的角色——他确实装得不像。假如回顾斯博金女士为我们采集的长袍意象时，我们能记得这一点，就会明白意象的样式的确很丰富。麦克白在第一幕中说道：

考德尔男爵仍活着：为什么你们要给我套上
借来的衣服？

这时，麦克白不想要虚假的荣耀，班柯在第一幕中说：

新的荣耀披在他身上，
如同我们穿上陌生新装，在习惯之前，
总觉得生分。

但要知道，班柯的话不是批判性的，而是恭维一个得到新殊荣而感到有些难为情的人。接下来的话才是具有讽刺性的。

在第一幕里，麦克白说道：

近来他予我以荣光，我也赚得
各色人等的尊敬，
现在，我也享有最新鲜的光彩，
不愿这么快就舍弃它。

这时，麦克白对自己的新装感到骄傲：他很高兴，能穿上真正由自己挣来的衣裳。简单而得法的方式就是：不要把新衣裳丢在一旁，而穿上从邓肯那儿偷来的衣裳。

但是麦克白已经预先穿上邓肯的衣服了，正如他的夫人回答他的比喻时所暗示的：

难道穿新衣就是你喝醉后的希望吗？

（这个比喻看起来或许非常含混，依据莎士比亚的风格，对这样含混的比喻进行全面和准确的分析，仍有待于某批判家不仅考虑这段文字，而且还要考虑莎士比亚剧作中更多类似的比喻。）然而，现在对于我们的论题来说，或许能从心理这条线、即基本象征这条线来评述，不中断地继续下去。一个人穿着醉后的希望，的确是很奇怪的装束——可笑的装束完全符合麦克白夫人希望激起的那种全然傲慢不恭的形象。如果麦克白现在畏缩不前，那么他早期梦想的荣光就只能成为一段醉后的幻想。

但是贯穿本剧的一系列衣服的隐喻还伴随着一系列伪装与遮掩的意象——如果我们能走出斯博金女士机械的分类样式——这些就只能作为麦克白遮不住可耻自我的各式装束而自行显示，整部剧中，他都在有意地隐藏那个可耻的自我。

“虚伪的面孔必然隐匿着不忠的心”，在谋害邓肯之前，他这样劝过他的夫人，后来就在要加害班柯时，他又呼唤黑夜“蒙蔽可怜的白昼的眼睛吧”。

一个最有力的遮蔽意象出现在第一幕中麦克白夫人那段著名的讲话里：

来吧，浓重的黑夜，
用最阴暗的地狱烟瘴将你覆盖，
让我锋利的刀看不清它割裂的创口，
叫苍天无法从黑暗的遮蔽中窥伺、
大叫：“住手，住手！”

我想，在这儿，大家自然会认为“锋利的刀”是指她手中握的这把刀。麦克白夫人当然会用刀了，这样解释，此意象意味深长。暗夜黑

沉得使她的刀都无法看清割裂的创口。但我认为有充分的理由说明她那“锋利的刀”指的是麦克白。她刚在前几行里对麦克白的性格作了分析：他是一个“不愿伪装，但又过分渴望夺得一切”的人。为了使他尽快行动，她必须“用严厉的口吻来呵斥他”。那么，她就有理由召唤暗夜变得更黑——用“最阴暗的地狱烟瘴”覆盖暗夜。因为暗夜不仅要屏蔽苍天的眼睛——至少遮蔽到苍天对麦克白大叫“住手，住手！”的时候，麦克白夫人想让黑夜掩盖踌躇的谋杀者那丑陋的行径。这个意象反复加强了麦克白在前一场戏中痛苦的旁白：

> 不要让光明洞察我那黑暗深藏的欲望；
> 不要让眼睛望着这双手，可还要如此
> 尽管要做的事，连眼睛都不敢看。

我不知道在斯博金的分类里，“绒被”（blanket）和“罩布”（pall）是否作为衣服隐喻的意象：可是，一个是睡眠时盖的被子，一个是人死时盖的罩布——它们恰好是夜的服饰；而且它们展开了衣服意象的一个重要方面。这里，虽然不必给衣服的意象列一个详尽的清单，但我们应该对第二幕第三场这段惊人的文字说点什么。

这里，在发现邓肯遇害后，班柯说道，

> 我们曾经隐藏的脆弱的躯体，
> 现都袒露无遗，让我们再会
> 来细究这件最血腥的案子——

也就是，“清晨，我们为了御寒而穿上衣服，而后再让我们碰面讨论这件血腥的案子”。麦克白的回答就像他潜意识的想法已经对班柯无

意说出的“脆弱的躯体”这句话作了深入而具有讽刺意味的分析：

让我们尽快穿上现成的男装……

真是讽刺，因为他催促别人穿上在他看来是伪装的“男装”：他只能假装忠诚与悲痛，其实差点因弑杀邓肯而吓掉了魂儿。

但是，“男装”一词还含有更深一层的讽刺含义：先前，麦克白告诉夫人他敢去

做一个男子汉能做的事；
比任何人都更敢干。

在她对自己懦弱严加斥责的压力下，麦克白干了别人不敢做的事，也变得更卑劣，简直是一头野兽。因此，他已经丢弃了那件“男装”，并套上了另一件：他自己穿上了一件比催着别人穿上的更严肃的衣裳——断然是一个谋杀者冷酷残忍的“装扮”。

衣服的意象贯穿全剧，有时强调这方面，有时强调那方面。“粘着血块的匕首”明显地代表了这种象征的一个变体，尽管斯博金女士并没有将这一段放入她那些服装意象的例子中。大家再斟酌一下这段：

邓肯就躺在这儿，
他白银般的皮肤嵌着丝丝金色的血；
那令他刺痛的创伤裂开着，
像是没落破败的门户：那儿，凶手就在那儿，
浸透着他们可耻勾当的颜色，他们的刀
粘着血块，令人不忍目睹……

衣服的意象遍及这段文字；国王的尸体穿着最贵重的服饰，皇家的血，匕首也穿着同样的服饰。匕首上半截明晃晃的，下半截血色滴染，摆在满手沾血的侍从旁边，就像是穿着粗野的人——只穿着红色的短裤。虽然这个比喻很生动，但也有些古怪，姑且认可吧。这个比较的基础可不是微不足道或偶然的。从更深的层面上看，这个隐喻很贴切。麦克白和列诺克斯一闯进房间，就发现匕首上套着可怕的面具，麦克白很清楚这一点。它们已经被仔细“扮装”来物尽其用。它们不是诚实的匕首，光荣亮相守护国王，或是“谦恭地”躲在鞘中。可是，它们的伪装会使麦克白穿上邓肯的礼服——他没有资格穿上这使他显得怪异的礼服，就像这匕首不配套上这忠诚的外套一样。

当然，读者会对这段文字的价值作出自己的判断。但是，所说的比喻比照其他衣服的意象，不能当成是一种牵强的、与此剧无关的伎俩而丢弃一边。把它看做是诗歌来接纳的读者可能是深谙此剧的读者，而不是略扫一下剧本，就把莎士比亚的诗歌认做是用几分修辞来草草打发内容的那类读者。

现在，怎么来谈怜悯和“赤裸的婴儿”呢？虽然斯博金女士没有提这个意象（就她对这本书的了解而言，她是很难明白这个意象的），顺便说一下，在本剧中多次提到婴儿——而且分许多层面来提及。婴儿有时作为一个角色来出现，像麦克德福的孩子；有时是以一个象征来登场，如麦克白碰到女巫时，她们提起一个佩冠的婴儿和一个嗜血的婴儿；有时隐含在一个隐喻中，就像我们正在讨论的这段文字。婴儿出现得如此之多很难说是偶然的，实际上，婴儿或许是这部悲剧中最有力的象征。

但是为了充分理解这一点，有必要回顾一下此剧的动因。我们知道，促使邓肯遇害的是女巫们的预言，但麦克白接二连三的血腥行为也源自同样的预言。麦克白想当国王，但王冠又传到了班柯孩子们的

头上。预言的第二部分是麦克白一开始就担心的。然而，这件事直到他夺到王冠才会对他构成压力。从那时起，预言的效力促使他加紧行动，并采取更多的行动，直到他最终陷入毁灭。

我们不必耗太多时间去思索：麦克白要是害死邓肯后就罢手，要是不再进一步以身犯险，要是甘愿讨好贵族们的话，那他还能安然寿终正寝。我们要应对的不是历史，而是戏剧。纵使历史上，篡权者时有成功，有时在舞台上也成功了，但莎士比亚自己明白、也写过那些一直成功占有王冠的篡权者。无论如何，这一点还是很清楚的：麦克白展开的一连串谋杀加重了他的罪过并疏远了贵族们。

然而，一个干一次就罢休、不为以后着想的麦克白，当然就不是麦克白了。因为使他成为悲剧人物、而且与其他伟大悲剧的主人公们相提并论的原因，不仅仅是他在挫折中表现出的伟大想像力和军人的勇敢，更是他征服未来的企图，这种企图使他像俄狄浦斯那样不顾一切地与命运抗衡。正是因为这样，就算他堕落成一个嗜血的暴君，成了杀害麦克德福妻儿的刽子手，也仍然能赢得我们想像的同情。

总之，在谋害邓肯后，麦克白无疑站在了权力的顶点，麦克白夫人设计的计划已经相对地成功了。在麦克白决定谋杀班柯时，不幸才开始。为什么他要这么决定呢？莎士比亚精心地点出了这一举动的基本动因：

她们如先知般，
呼吁他的后代将世代为王。
她们把一顶无后的王冠罩在我头上，
把不果的权杖塞到我手里，
迫于没有嫡系的缘故，
我无子承袭。若果真如此，

我满脑子都是班柯的后嗣，
为了他们，我杀害了仁慈的邓肯，
让深仇注入我安宁的血脉，
只因为他们，我就要把永恒的人格
交付给人类的大敌，
就为了让他们称王，让班柯的子嗣当王！

揣测起来，能使麦克白步入这般境遇的纯粹是个人的野心。反讽的是，他身上更具人情味儿的方面竟是——他的欲望超过有限的个人满足，他想创建一个朝代，希望能传给后代——促使他要解决掉班柯。当然，他也憎恨班柯，但这种憎恨和他要建立一个朝代密切相关。班柯不曾冒过任何险，一贯正直，从未自毁清誉，并将有子嗣世代称王；麦克白却没有这个福分。另具讽刺意味的是，麦克白原以为，女巫们给了他知晓未来的馈赠，可她们却把真正的未来给了班柯。

因此，麦克白决定谋害班柯，并且成功了。但是班柯的儿子逃掉了，麦克白又失去了未来。谋害班柯反倒变得没有任何意义了。这样普通的问题或许是显而易见的，但我们最好注意到莎士比亚以何种方式进一步指出麦克白与未来作战的意义。

第一幕第七场开始时，麦克白就琢磨着杀害邓肯，正是未来使他百般痛苦：

假如干了这件事，就会好的，
那就快点动手，如果用暗杀的手段，
可能会办得不留后患，也成功地达到了目的，
或许这刀一挥就无可挽回，了解一切了……

但是时间的连续是不可能隔断的，未来就寓于现在之中。没有足够坚固的罗网可以阻止事件的后果——甚至在这个世界上也找不到。

当然麦克白夫人没有那么多疑惧。当麦克白无法舍弃对邓肯负有的义务时——或许由于意象的某种偶然性——我不想即刻强调其意义重大——实际上他早些时候称之为“孩子们”的义务——麦克白夫人却叫嚣着为了夺得王冠，她会心甘情愿地扼杀自己的孩子：

我曾哺育过的孩子，知道
曾吮吸过我乳汁的那个婴儿何等温柔；
我会在它向我微笑时，
从它弱软的咀嚼中扯出我的乳头，
摔碎它的脑袋，要是我
像你一样发誓去干这种事的话。

罗伯特·潘·沃伦（Robert Penn Warren）曾深刻地指出所有莎士比亚剧中的反派都是唯理性主义者。麦克白夫人当然也不例外，她清楚自己想要什么，而且肆无忌惮。她总是能“找到捷径”。这不是说她忽略了深思熟虑的问题，也不是说把复杂的心理过程过分地简单化了。但是深思熟虑可以用来牵制敌人，而不要让深思熟虑成为自己的绊脚石。虽然她爱她的丈夫，虽然她的野心也是她丈夫野心的一部分，但她有时甚至把麦克白也当做是一个纯粹的工具，玩弄着他的希望、恐惧与骄傲。

她的唯理性主义十分纯粹，在说出下面一段话时她显然是彻头彻尾的诚恳：

睡眠与死亡
不过像图画一样，只有孩童的眼睛
才害怕画中的恶魔。假如他流着血，
我就用它涂在侍官的脸上，
因为必须让人看起来像是他们的罪过。

在她眼里，没有什么道德礼法：罪过就像是涂料——人们可以洗去或是涂上。她的双关语不是无意义的，而是意味深长的。

麦克白夫人发誓弃绝所有怜悯；她甘愿失去女性的特质，当麦克白迟疑时，她就一再奚落他，说他像一个婴儿——不像男人。麦克白还要学着当个“男人”。他是个顽固的学生。由于这个原因，当麦克白夫人用浅薄的唯理性主义驱策他却不起作用时，他几乎惹人同情。他的语调混乱惶恐，倾诉着当不按规则行事时自然的不公——曾用于其他谋杀者的规则：

要是在以前，
这么干，当脑浆迸裂，人必死无疑，
一切都了结了，可现在他们站了起来……

在这令人痛苦的一幕之后，麦克白还能带着一种顽固的厌烦口吻说：

来吧，我们去睡觉。我那令人费解与自暴自弃
是因为少不更事，心存畏惧，
在这件事上，我们还是太年轻了。

其讽刺意义在于，麦克白一直重复着妻子斥责他时用的那个隐喻。他

还不是一个“男子汉”，也只能这样解释了。他仍无法狠心让自己变成一个没人性的东西。

受到女巫们的蛊惑和妻子的驱策，麦克白处于理性与非理性之间。当然，从某个意义上讲，每个人都处在这二者之间。人必须努力去预见、设计并掌控他的命运。这就是人的宿命；如果人要实现作为人的价值，就不可避免地要斗争。当然，经常令悲剧家感兴趣的问题是斗争是怎样被接受的，以及主人公对自己、对命运的态度又怎样。麦克白对未来的总体关切是典型的——也是每个人都有的。当屈从于傲慢与狂妄时，他就变成典型的悲剧主人公了。女巫们的预言蛊惑了他，她们给他提供了他无法合理获得的东西。她们给了他一把钥匙——也许不是一把完整的钥匙——去了解舍此无法预测的东西。而另一方面，麦克白夫人以无情而清晰的直觉减轻了他所有的情感羁绊，使他对实现自己的愿望抱有希望。

现在，戏演到一半，虽然他还没丧失信心，虽然如他所说已没法回头了，但疑虑开始出现，他回到女巫那儿，以打消无疑存在着的恐惧。但是，令人怜悯又带讽刺意味的是，他去找女巫们，就是想用理智来遏制已然是非理性的东西：也就是说，麦克白要坚定地控制的未来，就其定义——即女巫们所了解的事实——是不在他掌控之内的。

麦克白回去找女巫们商量正是因为他对自己孩子的希望和对班柯孩子的恐惧。因此，揭示她们商议结果的两个幽灵是婴儿——佩着王冠的婴儿和嗜血的婴儿，这是完全恰当的。

因为婴儿象征着麦克白想掌控但又控制不了的未来。未来本身就是不可预料的事——正如叶芝描绘的那样：“牲口棚里都有无法控制的神秘。”甚至麦克白都可以这么想，他犯的谋杀罪是有理由的。在前面几场戏中，麦克白声称如果这件事能“办得不留后患”，他愿意“把来世搭上”(jump the life to come)。但是他哪里有来世可搭。用

麦克白的话说，有人背叛了他。如果一个人现世极想建立千秋大业，还说要把来世也搭上的话，就是无稽之谈。是婴儿背叛了麦克白——正是他自己的婴儿。

麦克白纷乱如麻的心情迫使他向孩子开战，而战争本身就反映了他的绝望，是对自身懦弱的承认。例如，他让暴徒闯入麦克德福的城堡，杀死了他的妻儿。那一场戏里，纯真的孩子在同他母亲闲聊外出的父亲，然后就遇害了，这是典型的莎士比亚式的“第四幕”悲怆情节。但悲怆不是偶然发生的，这一幕牵连着全剧的内部象征，因为无助的孩子反抗凶手，他的反抗验证了威胁着麦克白的力量，而且是麦克白无法摧毁的力量。

当然，我们不是要以一种相当生硬而机械的寓言形式来把孩子标榜为未来。《麦克白》不是这样的寓言。莎士比亚的象征比寓言要更加丰富而灵活。婴儿不仅象征着未来；它象征着使生命具有意义的一切延展的效果；而且，它还象征着所以使人胜过机器的有情感的以及——对于麦克白夫人来说——非理性之关联的东西——使人之为人的东西。它主要意味着麦克白在夫人的教导下，麦克白挣脱了“不够男子汉”的怜悯。当我们意识到莎士比亚对不可预料的未来和人类的怜悯运用了同一个象征时，麦克白夫人在全剧开始时发表的那些伟大演说倒成了极好的反讽。她愿意不惜一切抓住未来：如果她的孩子阻挡了通往未来的路，她甘愿摔碎它的脑袋。但这是在拒绝未来，因为孩子就是未来的象征。

莎士比亚当然不止使用了孩子的象征：他还用了生长和发展的其他象征，最为明显的是有关植物的象征。植物的象征模式反映了剧情的发展模式。比如，全剧开始时，班柯对女巫们说，

假如你们能看透时间的种子，
说出哪株谷物会生长，哪株不会，
请告诉我……

此后不久，邓肯迎接麦克白时，对他说道：

我开始扶植你了，我会努力
使你茁壮成长。

弑杀邓肯后，麦克白决定要杀班柯时，出现了同一个比喻。他回想起女巫们曾把班柯当做

……世代为王的孩子们的父亲，
她们把一顶无后的王冠罩在我头上，
把不果的权杖塞到我手里……

剧末，麦克白把自己看做是一棵霜打的树：

我已经活得够久了：我的生命
形同枯槁、落叶，渐入老境……

于是，植物的象征补足了孩子的象征。在有些地方它们融合起来，如麦克白痛苦地思索着是自己摧毁了自己的时候。

就为了让他们称王，让班柯的子嗣当王！

至少在一个卓越的例子中，植物象征与衣服象征结合起来。真是一个无比的讽刺：麦克白将希望赌到女巫们的预言上，其中的一则预言实现了——伯南·伍德（Birnam Wood）向邓锡内进军。因为在某种意义上，麦克白在作法自毙。麦克白唤起黑夜“遮蔽可怜白昼那温柔的眼睛”，也再三用“虚伪的面孔”去“隐匿不忠的心”，这时，卑鄙伎俩转而以他为对象了。但遮掩复仇者的衣裳是自然的常青植物，从麦克白的侍卫那惊骇的目光来看，自然好像也起来对抗他了。

但是，主要的象征是婴儿、孩子。最恰当的是，麦克白很有把握的最后一则预言也是关于孩子的：麦克德福向麦克白宣称他不是“女人生的”，而是在“不足月时剖腹而生的”，这时麦克白知道了他最终的恶果。一个人本可以顺理成章地预言婴儿的出生，可这婴儿甚至连生辰都不在乎。伴随着麦克德福的声明，那种不可预料性突破了预测之网的最后一道防线。未来不再被禁锢，赤裸的婴儿向麦克白宣判他的劫数。

本文开头时的那段文字成了一个更大的语境，而且是一个非常丰富的语境中不可或缺的一部分：

> 怜悯像一个赤裸的新生儿，
> 在疾风中阔步，或像苍穹中的小天使，
> 驾驭着无形的风之信使，
> 将会把可怖的恶行展示到每个人的眼前，
> 让眼泪冲淡风声。

怜悯宛若赤裸的婴儿，最敏感、最无助的生灵；可是，这个比喻一说出，脆弱的象征就变成力量的象征了；婴儿虽然刚出生，但是能在“疾风中阔步”，犹如是一种自然力——“像苍穹中的小天使，/

驾驭着无形的风之信使”。我们可以回答先前提出的问题了：怜悯好似人类无助的婴儿，还是像乘着风的天使呢？两者皆似；婴儿之所以强壮，就是因为它的脆弱。悖论存于语境自身当中，正是这个悖论摧毁了麦克白的事业所依托的易碎的唯理性主义。

如果驾驭风的自然力把可怖的恶行展示到每个人的眼前，那么，麦克白能够用黑暗的毡子掩盖罪行吗？假如麦克白一再发现自己透过“孩童的眼光/畏惧画中的恶魔”来看待自己血腥的恶行，他又怎能穿上男装，变得嗜血、冷酷、坚决呢？当然，最后，也是在高潮中出现的婴儿象征把象征中的所有矛盾因素结合起来了。因为，当麦克德福说出他的出生经历时，在麦克白面前升起的赤裸婴儿就不仅成了无法估计的未来，而且是复仇的天使。

用衣服包裹的刀与赤裸的婴儿——机械与生命——工具与结果——死与生——一方应该是袒露在外、干净的东西，另一方应该是裹被衣服、得到温暖的生命——这就是贯通全剧的两个伟大的象征。诚然，它们绝不是全部的象征，也不是最明显的象征：黑暗和血出现得更频繁。但是其灵活性使读者惊叹不已，衣服的意象和婴儿的意象被如此用来涵盖整体环境中的一个异常宽广的区域。在它们——赤裸的婴儿，基本的人性，被剥去全部外表赤裸的人性，然而又像未来那样变化无穷的人性——和人类假借的各色服饰，荣誉的战袍，伪善的幌子，麦克白极力用来遮掩其本性的无人性的“男性气质”——之间，所有这些象征都给莎士比亚提供了最微妙、最具反讽效力的工具。

第三章 《快乐的人－幽思的人》中光的象征意义

塞缪尔·约翰逊博士对《快乐的人－幽思的人》（"L' Allegro-Il Penseroso"）这首诗作出了最为有趣、或许也是最为深刻的评论。的确，在约翰逊博士指出"（《快乐的人》中的）欢快并非来自于瓶子中的愉悦"时，他明显令人感到不快。他根本没有必要告诫我们别想看到弥尔顿笔下严肃矜持、学究气十足的柏拉图主义者会在早晨像个醉汉一样走在乡间的路上。约翰逊的其他一些评论也显得空洞、乏味，完全缺少看似可以使人愉悦的趣味。譬如，他告诉我们："沉思者从来不会迷失于人群之中。"沉思者当然不会，问题是如果他没有迷失的话，那又会怎样呢？不过，约翰逊博士仍然没有指出这两首诗中说话者的本质特征，我们有必要来引述其中几段切中肯綮的评述：

> 欢快和忧郁都是心胸中孤独、沉默的寄居者，不会接受也不会发出任何交流的信息，根本没有提到富有哲思的朋友或者一位欢快的伴侣催生的结果。严谨不会源于不幸的参与，欢快也并非来自于瓶子中的愉悦……但是（快乐的人）仅仅是作为一个旁观者而混杂在一起……

沉思者从来不会迷失于人群之中。

他的欢快与轻浮无染，而他的沉思也毫无厉色（asperity）……

的确，在他的忧郁中我们难以发现一丝的快乐；不过在他的快乐中我总会找到些许的忧郁。快乐和忧郁是人类崇高的想像力的结晶。

在结尾处，我们显然看到批评史上最令人吃惊的不合逻辑的推论（non sequiturs）。上述事实与弥尔顿的两首诗是“人类崇高想像力的结晶”这个事实究竟有何关系？

事实上，它们与这一推论大有干系，只不过约翰逊博士觉得不适于指出其中的缘由，而且他所使用的批评方法使他难以完成这项任务。正是约翰逊博士的诚实与率直使他能够洞察奥秘，然后又稍嫌笨拙地附上了结论。

不过，约翰逊所做的无疑是一个批评家的工作。他仔细地审视诗歌——没有把自己的情感凌驾于诗歌之上。也正是由于他没有把自己对诗歌的观察与他有关崇高性的判断结合在一起，我才冒昧地作出了这样的解释：弥尔顿在这两首诗中采用的正是看似好奇的象征，而这种象征过于细微，难以确定，而不能用粗糙的模式——比如约翰逊博士所熟悉的讽喻（allegory）——来对待。

自约翰逊以降，典型的评论家只不过表达了对这首双重诗脍炙人口的性质的欣赏，也许感到它的美如此明显，无须再进行深入的评论；也许感到诗歌的意义如此显豁，以至于对其结构技巧的思考都只不过是庸人自扰。这一观点根植于对诗歌效力（the effectiveness）的充分思考；可伟大的艺术从来不会是如此简单平易，而对细察式的阅

读无所回报，结果是除了在诗歌赞赏者之间的交流外，“批评”的价值丧失殆尽。当面对心存疑窦或者诚实无欺、没有经过学术训练的人（ignoramus）时，诗歌的赞赏者们也常常发现自己在试图证明诗歌的精美雅致，或者在解释它与18世纪无数模仿之作的区别时，也不无困惑，感到无所适从。那些仿作尽管也充斥着对自然景致的细微刻画，却显得生硬笨拙，毫无体趣可言。

蒂利亚德（Tillyard）教授在他强调格调的论文中已经非常接近这一问题的实质。他这样谈道：这些诗的特征在于其具有“一种微妙的亲切友善的格调”，而且弥尔顿在诗歌中表现出了一种“完美的交谊的格调”。蒂利亚德甚至更加深入地指出，对弥尔顿而言，《快乐的人》的开头代表着刻意的滑稽戏剧。蒂利亚德问道：“究竟是什么使弥尔顿写出了这样的浮夸的言词？是怎样一种奇异的期望使他落入18世纪颂诗中最糟糕的窠臼？如果弥尔顿意在崇高，那他肯定是彻底失败了。不过，如果他心里清楚自己的所为，那他只能是意在表现滑稽好笑。可是，如果真是这样，他究竟想要达到怎样的目的？在诗的其余地方，根本看不到一丁点幽默的暗示——至少是找不到滑稽搞笑的那种幽默。”

所有这些论述都很敏锐。但是，蒂利亚德教授极力关注于标明诗歌日期这一问题——问题本身无疑具有其重要性——几乎没有进一步追究自己猜想到的含义。他证明所谓的滑稽戏剧的充分理由，实际上是外在于诗歌的：弥尔顿的诗是为学院派的读者而做，是对崇高风格的滑稽模仿，“也许只能视为恰如其分地表现了一个青年男子的欢欣之情”。蒂利亚德并没有把这样的理由与这首双重诗其余部分的格调及其总体效果联系起来。

蒂利亚德在谈到诗歌的象征意义时，同样接近了这一主要问题。他指出《快乐的人-幽思的人》与弥尔顿的序言（“哪个更好，白昼

还是黑夜？”）之间的紧密联系时，简要地说明了夜与昼的对比在决定这首诗的总体结构上具有何等重要的作用。不过，他并没有看到光与影的意象所蕴涵的象征意义，没有看到这种象征意义最终关涉到诗歌的“意义”，包括格调。

在下文中，我将要详细论述象征在诗歌中的作用——弥尔顿如何描摹出一整天的幻象，黎明、正午和夜晚，又是如何极力使诗歌沉浸在一种宁静安谧的氛围当中。暂且，我们完全可以通过深入地细察约翰逊博士对这首诗的评述来进行探讨。他已经察觉到诗中的主人公仅仅是一个离群索居的人，没有同伴，他进而察觉到诗中的快乐与忧郁“是心胸中孤独、沉默的寄居者”。

快乐与忧郁并非必然是孤独的——快乐尤其不必。约翰逊博士论及瓶子中的愉悦也绝不是无关宏旨。如果弥尔顿仅仅是为了对比，那“快乐的人”是好交际的，而“幽思的人”则是孤独的；“快乐的人”是喧闹、狂欢的，而“幽思的人”则端庄严谨，清醒、富有节制。不过，如果我们稍加思索，就会发现弥尔顿并不仅仅是为了对比。如果是那样的话，两个对等的部分就会截然相对。它们也就不成其为一首诗的两个完全对等部分了，而多样性中的一致性也就会丧失殆尽。对于这一问题，我们有充分的理由作出如下的思考：通过对快乐与忧郁之间显而易见的对比进行选择，弥尔顿尽可能地使自己把心灵对快乐和忧郁的感受紧密地维系在一起。两种之间的张力取决于它们表现出这些选择是对同一个心灵产生了吸引力，而选择的因素很值得关注。这样的愉悦和忧郁好似强加于人物——“公众”好交际的愉悦或者“公众”的忧郁，家族的一场葬礼——之上，剥夺了主人公的自觉选择，表现为被选而不是自选。我们会觉得，弥尔顿相信审美需要意志深思熟虑的行动，这一观点与康德坚持伦理观必然涉及谨慎的选择的观点完全一致。

注意到“山林女神，欣悦的自由”支配着“快乐的人”，以及“沉思的天使”支配着“幽思的人”，并非徒然无益。不过，正如我们将会看到的那样，实际上“山林女神”与“沉思的天使”趋向于融为同一个形象。

假如在弥尔顿后期政治生涯的影响下，我们倾向于给自由以政治的含义，我们会发现自由在“快乐的人”中有一个奇怪的同伴，陪伴她的是：

> 好玩的嬉谑和年轻的愉快，
> 俏皮话，双关语，逗人的把戏，
> 点头，招手，（常挂在何碧[1]
> 脸上的）嫣然巧笑……
> 还有那乐以忘忧的爱打闹，
> 以及双手捧腹的哄堂笑。

当然，对欢乐的请求

> 让我跟你们在一起生活，
> 共享着不越礼数的欢乐……

清楚地显示出自由为什么会牵着欢乐的右手结伴同行：欢乐是不越礼数的愉悦。它们更是可以吁请的欢乐——徜徉在乡间或城市之中的愉

[1] 何碧（Hebe）：现译为赫柏，宙斯和赫拉的女儿，奥林匹斯山的斟酒女神、青春女神。大英雄赫拉克勒斯擢升为神后，赫拉与其和解，遂令其娶赫柏为妻。——译者注

悦，观看着乡间美景变幻无穷以及人群的盛大庆典的愉悦。不过，这样的欢乐同样在另一种意义上关乎自由：它们取决于一个人摆脱了公务的羁绊和晚宴的应酬。“快乐的人”必须能够不急不缓地徐徐而行，无拘无束，否则，这种着魔般的状态便会被打破。准时赴约将会破坏弥尔顿在诗中所描绘的快乐的人的一天，就像会彻底破坏幽思的人的一天一样。

约翰逊博士总是时刻防范着弥尔顿有点好斗的共和党女神的出现，他在此处却没有流露出对自由的不快。或许他认可了自由女神——尽管打扮成了山林女神的模样——的神性，她也统辖着他自己最为赏心悦目的闲庭漫步。如果我们发现很难把约翰逊博士的愉悦——一种顽固的18世纪的快乐，与弥尔顿的平静或闲适的旁观者联系在一起，我们可能会想起下面这段话，鲍斯威尔（Boswell）描述了典型的约翰逊式的远足：“我们在老天鹅街上岸，步行到比林斯格特街，从那里我们开始划船，沿着银色的泰晤士河平稳地舒缓而行。天气晴朗。我们完全被停泊在岸边的各式各样、不可数计的轮船吸引住了，沉浸在两岸美不胜收的乡村景色中。”可当滔滔不绝的鲍斯威尔，“贤达的朋友，或者……令人愉快的旅伴”，开始引这位伟人畅谈时，这种对应立刻被打破了。不过，穿行在一个繁忙、迷人的世界中的快乐，闲适、漫无目的，没有任何羁累，在约翰逊看来却是最具吸引力的地方。如果沉溺在这样的愉悦中会使这位严厉的道德家偶尔因为闲散而自责，而在这样的闲适中无所事事，他仍然会一直保持下去。尽管他们两人对“自由”的看法存在歧义，可著名的共和党和著名的保守党在这里找到了完全契合的地方。

我曾经谈到山林女神与天使的形象倾向于融为一体。理由很简单。《幽思的人》中更加严肃的愉悦显然是“不越礼数的欢乐”，诗人甚至没有在诗中说明这一点；可是，另一方面，这种愉悦并不会比

愉悦的"快乐的人"的欢乐更具"沉思"的意味。快乐的人也是一位超然的观察者，静静穿行于世界之中，他是这个世界的旁观者，并在世界与自我之间保持着一定的审美距离。的确，作为快乐的人的旁观者强调自发行为，即快乐轻易而得的自由；而且更为严厉的旁观者是更自觉地去贯注于沉思生活的人。但是，在这里与在诗中的其他地方一样，弥尔顿的对立趋向于融为一体。

快乐的人的一天处处与沉思者的一天形成一种平衡：欢乐的黎明景致与阴郁的傍晚景象，伊丽莎白时期的喜剧与古希腊悲剧，利底亚的曲调与俄耳甫斯的歌声：

……随琴声起伏，
唱出来令人神往的歌曲，
他曾使坡劳图涕泗横流。

我们无须在此多费笔墨，它们自有其为人所共知的魅力。更切题的是，诗中对立的因素相互融合的倾向即使在这里也表露无遗。例如，两段音乐的部分都与俄耳甫斯有关，在《快乐的人》中，俄耳甫斯的歌声有可能完全赢得欧律狄克；而在《幽思的人》中，他的歌声在又一次失去妻子时响起。还有一个例子，《快乐的人》中有关超自然的传说涉及民间传说《麦布仙》（*Faery Mab*），最吸引人也是最无害的一个，而在《幽思的人》中则涉及

唤醒柏拉图，听他解说
是什么辽阔的宇宙或境界
容纳着那永生不死的精神，
那辞去今生皮囊的灵魂：

并让他讲解地、水、火、风
都藏有什么样子的精灵……

不过这两个例子全然没有粗俗不堪的迷信故事，也没有被幽灵吓得心惊胆战的人物。在《快乐的人》中迷信故事变成了富有魅力、诗一般的幻想，而在《幽思的人》中它又被提升到哲学想像的层面。

诗中通过把既是欢乐又是忧郁的同一个对象联系起来而从其习惯的对立中相互转换的倾向，更使人赞叹不已。此处，形式结构上的复杂体系并不是很明显，而给出的例子在有些人看来只不过是琐碎的。也许它们是琐碎的；不过，在这样意蕴丰富、构思精巧的诗歌中，我们可能会少犯一些错误：把诗中明显的联系归于诗歌的原意，认为其具有丰富的含义，而不是想当然地认为弥尔顿只是“杂乱无章地”把所有的材料一股脑全塞进这首双重诗中，而且会认为它们之间的种种联系对诗歌的总体效果没有一点作用——这是因为我们从未有意识地把这些联系与诗歌的效果联系在一起。

《幽思的人》中最精彩的一段是弥尔顿描述了他如何在自己的书房中做着柏拉图式的艰苦思索：

让我的灯火，直到夜半，
还在孤独的高楼里燃点，
或有时熊星虽已倾落……

假如“高耸”和“孤独”看起来必然与塔楼联结在一起，而塔楼的形象又必然成为深思者、苦行者生活的象征，我们会想起塔楼的形象一直贯穿于《快乐的人》整首诗中——不过在那里，它们绝非与寂寞的孤独相关联。云雀“在高耸入云的瞭望塔上”鸣唱，惊走了无聊的

夜。在“出没在林木繁茂之际”一句中，塔楼的形象再次出现，而“Boosom’d”一词几乎具有令人震惊的自我放纵意味（unascetic）（塔楼的形象使我们不由得进一步探究《幽思的人》一诗中与之相似的类比。诗人在塔楼上长久地守候着大熊星座，而在此处，塔楼包含着引人注目的“星辰”，因为“注目的焦点”［Cynosure］的原意就是小熊星座）。

最后，“塔楼的”（“Towred”）又被用做形容词，弥尔顿选择这个词，以描写快乐的人在乡间的一天旅程结束后，在夜幕时分转向城市：

> 然后我们来逛逛（塔楼林立的）城市（Towred Cities），
> 人声鼎沸，从无休止……

或者，我们还可以再举一个例子。社交意味最浓、人群摩肩接踵的景象也许出现在《快乐的人》一诗中：

> ……聚集着武士英雄，
> 衣饰华丽，歌舞升平，
> 美人的明眸脉脉含情，
> 谁智谁勇，要她们来判定……

这里呈现的是宫廷中盛大的庆典场面。但是，《幽思的人》中与此相对应的——弥尔顿自然又给我们提供了一个相似的类比——却是忧郁的快乐中感情最为强烈的一幕。骑士们从现实生活中走进了斯宾塞的“仙境”中：

你还要把其他大诗人唤起，
因他们运用圣洁的曲调，
也唱过比武，猎获的枪刀，
和令人可怖的妖怪与山林
（要注意故事的弦外之音）。

但是，把这些对立因素结合在一起——以营造出多样性的统一的效果——的最重要方法是运用光的基本象征意义。这种象征的意义并不是特别鲜明，但它最为重要，弥尔顿借此把诗歌中所有的对立因素结合起来，予以恰当的安排，把它们融为一体。如前所述，尽管弥尔顿从未明确指出这一点，可他在序诗中已非常接近于这个意思：忧郁生于“……漆黑的午夜”；快乐的想像宛如“阳光里面大量纤尘的飞腾”。这不仅仅是一个明白的暗示；《快乐的人》以黎明的景象开始，《幽思的人》从傍晚夜景落笔，都在强调这一点。

不过，如我们所知，《快乐的人》不是一首始终如一的白昼的诗，《幽思的人》也并非是一首一直在描写黑夜的诗。对快乐者和沉思者来说，一天包含了二十四小时的每一刻。假如两首诗都以一个旁观者处处从欢乐到愉悦、闲适自得的漫游时刻为特征，假如每一首诗的抒情主人公确实只是一个超然世外的旁观者，而不是徘徊其中，那么我们在诗中就无法找到纤细的微尘飞腾的灼灼光辉，也找不到午夜时分漆黑如铁的沉沉夜幕。在两首诗中，旁观者漫步其中的主要是柔和、灰暗的冷色光线。诗中所采用的这种暗光（half-lights），好像是快乐的人，一如沉思的人，始终保持的审美距离的象征。由此，太阳的灼灼光华就象征着“山林女神、欣悦的自由”和“沉思的天使”都无法支配的人们忙忙碌碌的现实世界。

前面曾经论及，这种象征涵盖了这首双重诗中的所有问题。我们

可以来看一个具体的例子：（欢乐的或者沉思的）旁观者徜徉其中的景色，即使变幻多端，但看起来一定是安谧恬静、富有魅力、令人愉悦的。它必须受到一种心境的控制；不仅如此，不论从哪个有利的角度来看，它必须把审美对象呈现在我们面前。但是，在这样一首如此细密的力作中，景色描写也是逼真的，宛如一个真实的世界，人们在真实耀眼的阳光下辛勤劳作；否则它就会看起来是一个被简约的世界，甚至是一个虚假而薄弱的世界。这一点至关重要。弥尔顿绝不会通过对创作素材的挑选而把丑陋的、令人不快的东西一概排除在外。在单调机械的层面，他轻而易举就能做到这点。而弥尔顿的选择一定是在更高的层面上完成的：营造出一个真实世界和具有浓郁生活气息——完整的一天——的幻象，同时又展现出一个与“快乐的人”每一刻的欢乐或是“幽思的人”的每一刻忧郁相吻合的世界。

为了认识到这一点的重要性，我们只需要回想后来的诗人如阿肯赛德（Mark Akenside）[1] 或沃顿兄弟（the Wartons）[2] 所做的“弥尔顿式的”景色描写，这几位诗人倾向于机械地堆积弥尔顿诗歌中的种种细节，可仍然没有达到他所独具的那种氛围。

《快乐的人》和《幽思的人》基于一昼夜的时间顺序，弥尔顿极其自然地运用了光的象征（显然是不可回避的），因为太阳是昼夜时序变化的时钟，而且早晨、正午、黄昏和月光给弥尔顿如愿达到展开其光与影的象征效果的机会。

---

[1] 马克·阿肯塞德（1721—1770），英国诗人和医生，曾任女王的御医，著有诗集《想像的快乐》、《水中仙女颂》等。——译者注

[2] 沃顿兄弟，指约瑟夫·沃顿（1722—1800）和托马斯·沃顿（1728—1790）。约瑟夫是英国18世纪的评论家和古典学者，著有诗集《自然的爱好者》、《不同主题颂》。托马斯是一位文学史学家、评论家和诗人，曾获桂冠诗人的称号（1785—1790）。著作有《忧郁的欢乐》（诗集），《斯宾塞〈仙后〉研究》和《英国诗歌史》。——译者注

在修辞层面上对“塞比拉斯与午夜所生”的忧郁和愁怅的厌弃之后，欢乐与早晨的微光相随相携。第一个场景就是黎明——旭日初升，人们起来开始了一天的劳作：农夫、挤奶女郎、刈草工人和牧羊人。可是在诗中尽管我们看到人们正在准备工作，可从未看到他们工作时的情景，正如我们并没有感受到太阳光刺眼的照射一样。即使是在茅屋里吃过饭以后，当诗人讲到斐力斯

……然后她匆匆离开草舍，
和塞斯蒂里斯同去收割；
但如果一年的季节还早，
她要往草地去堆积干草……

我们仍然没有陪伴他们去干草堆，也没有感觉到把草“晒干”的阳光。相反，在“恬然若素的欢乐”中，我们与观察者一起来到“山地上的小村庄”，在那里我们看到

……男女青年无数，
在斑驳树影下，载歌载舞；
在一个风和日丽的假期，
老的、少的也同来游戏，
直到大家消遣了长昼……

我们在诗中看到了一个幻想中的世界，也看到了白昼里的种种影像；但是在《快乐的人》中，白昼时序变化的基本场景是吹着口哨的耕者、正在用午餐的农夫和在“斑驳的树影”下载歌载舞的男女老少。阳光也像“在风和日丽的假日里”一般柔和。在“快乐的人”的世界

中，除了那个挥汗如雨的“小妖”外，没有人在挥汗劳作：

又讲起不辞辛苦的小妖，
流着大汗，为挣碗奶酪，
在一个夜晚天还未曙，
他挥动连枷，紧忙打谷……

（或许指出这一点显得过于精巧。在全诗惟一一处描写艰辛工作的场景里，弥尔顿通过描写连枷的影子，通过把这一场景显现为夜景的一部分，通过把劳作者描写成一个妖怪，而不是有血有肉的人，对此进行了“冷处理”。不过该情景更显出诗人的匠心：在《幽思的人》中观察者躲开阳光的灼射，静听着：

同时，那两腿傅粉的蜜蜂，
边忙边唱，在花木之间……

两个场面形成了对比。小妖和蜜蜂是两首诗中仅有的“正在劳作”的形象。）

诗人在《快乐的人》的乡村景致中给我们描绘了假日中的和丽阳光，而在城市的景致描写中却没有阳光的丽影。但是，弥尔顿还是特别仔细地注意到光的变幻。骑士和贵族们“激动人心的庆典”为佳人的“明眸”所左右，她们的眼睛“脉脉含情”。这是个星辰的隐喻：星辰“光华四射”，决定着人类的盛衰和成败命运。宫廷的盛典过后，是由举着“明亮的火炬”的司婚神主持的一场婚礼。此处的光应该是星光或者烛光，可以确定的是，烛光也绝非现实生活场景中烛芯燃烧发出的微光，对光的描写，巧妙地与结婚庆典的情境融合在一

原书缺页



退；躲进了“黄昏的丛林”间，静听蜜蜂“辛勤采蜜的”声音——一边“传授花粉”，一边在轻轻吟唱，蜜蜂的工作成为大自然的一部分。正如我们前面所论述的，快乐的人也完全与幽思的人一样，躲避着“白昼令人炫目的眼睛”。

另一方面，“幽思的人”也在躲避着“漆黑的午夜”。我们可以回过头重新来看蒂利亚德教授的观点，他认为《快乐的人》开始遣散忧郁女神的诗节具有滑稽戏剧的风格。诗人把忧郁指责为令人厌憎的，而且把她等同于午夜的昏黑黯然，与诗人有意的夸张做作的修辞风格联系在一起，这种风格又与诗歌中诗人借以表现沉思者所体验的真实忧郁的更为自由、更加闲适的节奏形成了反讽式的对比。这是一个诗人所能完成的最为精巧的奇思妙想。对于那些赞同蒂利亚德教授观点、认为开头只不过是一种夸张虚饰的人来说，这种虚饰的夸张其实具有深远的意蕴。沉思的人实际上所体验的忧郁一点没有可怕的丑陋面孔。与这种“迂腐”、抽象的滑稽模仿相比，真实的忧郁女神从午夜的漆黑世界走进了一个坚固而“真实”的世界，一个美丽的新世界。

在诗歌中，忧郁女神与傍晚携手来到月光如水的场景中。不过，即使在沉思者走进房里，把月光关在门外，“熠然生辉的炉中的余火”还是“把一层阴影给全屋罩上”。午夜在诗歌中出现时，也衬有抒情主人公书房的灯光，以及在塔楼上方闪烁的群星：

让我的灯火，直到夜半，
还在孤独的高楼里燃点，
或有时熊星虽已倾落……

尽管这里的星辰并非“脉脉含情、判定输赢”的佳人的明眸，只是冷

冰冰的、保持警觉的大熊星座，但此处的夜景与《快乐的人》中的星光和烛光相对应，从而形成了一种平衡。

更为重要的是在接下来的诗节中，诗人提到柏拉图、“堂皇的悲剧”、乔叟和其他“伟大的诗人”，并强调了与“心灵的眼睛”相对称的光，这样就把诗歌前面所暗示的悖论加以具体化，变成一种现实：漆黑的夜色，“沉静的智慧之光”，只不过是必不可少的面纱，以遮掩事实上对我们肉眼来说太过强烈的光亮。

当然，这正是弥尔顿数年后创作《失乐园》（*Paradise Lost*）时所持的观点，他在诗中对着天际间的星光说道：

在内心闪闪发光，心灵一片通亮，
借着她的神力，
心灵的眼睛扫清了所有的迷障，
我可以看见肉眼看不见的东西，
并把种种神奇来歌唱。

诗人创作《幽思的人》时，这一天还遥遥无期。我并不是说这首诗精确地预示了日后更为严峻的时期。不过可以确定，如此有力的光的象征意蕴在弥尔顿早期诗歌中得以如此强烈地展现——尽管并不是特别引人注意——与诗人的思想形成了完美的统一，而且非常明显地再次出现在诗人后来的卓越诗篇中。

事实上，沉思的生活与更高尚的生活之间的联系，与忧郁相伴随的阴影和最明亮的景象（尽管是不属于尘俗世界的神奇景象）的联系，在《幽思的人》一诗的结尾处格外明显。顺便说一句，在《快乐的人》中我们找不到这样对应的结论性段落：《幽思的人》比《快乐的人》足足要多 24 行。

在这里，尘世生活转向宗教生活——对于“山林保护神”不完全的异教信仰明显地让位于基督教，一直借以观察世界的审美距离的准则为隐士公开宣称要完全摆脱世俗的束缚的誓言所代替。光的象征意义也完全符合抒情主人公的这种转变：

……那画着故事的门窗，
会放进宗教的幽暗辉光

沉思的人不再沉浸在午夜和尘埃飞腾的阳光中。画着故事的窗户使理智之光变得暗淡，也使它更富有意义，理智之光曾被带到了最幽暗之地，不过它同时又为心灵的眼睛准备了光明的景象：

于是我在极乐中溶解，
在我眼前会出现天国。

是光因宗教而“幽暗”，还是宗教因“幽暗”而昏昧？抑或它是一种悖论式的幽暗，虽然是宗教的，对世俗的眼睛来讲是昏暗不明的，同时对那些可以看到的人来说具有柔和的光芒，这种光芒因其难以忍受的光亮而使肉眼无法看见？解决这些问题，就意味着对两首诗中整个象征予以简明扼要的概括。我们可以说，两首诗中的象征之所以是如此的搭配——假如它是一种必然的话——正是由于弥尔顿在全诗中巧妙地安排了光的诗节的展开。

第四章　诗歌要传达什么?

随着“现代”诗的出现，如果有某种东西要传达的话，诗歌要传达什么，这一问题成为我们不得不面对的一个主要问题。无可否认，其中有一些现代诗歌过于艰涩——对于囿于传统阅读习惯的读者们来说，尽管有些读者就是大学里的文学教授（实际上，在很多情况下，恰恰是由于这样的一个事实）——其中有非常多的现代诗注定显得隐晦。

由于这个原因，隐晦难懂的现代诗人常常被认为是非传统的，而且一般来说是不负责任的。（战争也难免为这一趋势起到了推波助澜的作用：本应对此问题有更深入理解的评论家也顺从大众的意见，呼吁我们应该回到昔日的美好时光，那时诗人表达出自己的思想，而不是在径自胡言乱语。）

不过，这个问题只会有一个诚恳的答案：现代诗（假如它们真是诗歌的话，而其中最优秀的真是诗歌）能够传达其他诗歌可以传达的任何东西。事实是，这个问题提得很拙劣。传统诗歌要传达什么？像赫里克《克里娜去五朔节》（“Corinna's Going a Maying”）这样的诗要传达什么？这首诗是一个绝好的例证：在很长时间里，人们对它赞赏有加，但却很少注意到它的晦涩。

教科书的答案很简单：这首诗的主题是“及时行乐”（carpe diem）。没错，主题当然是这样。但是诗人在诗中是如何具体处理这个主题的：诗人赞同及时行乐吗？他在多大程度上是真正地接受及时行乐的思想？又是在怎样的语境下？诸如此类的问题才是至关重要的，特别是当我们要着手处理以下问题时，其重要性就显得格外突出：诗人在描述了五朔节庆祝活动的欢乐后，才向克里娜发出最后的邀请，要她接受这样的欢乐，因为它们是“时光无害的荒唐”。除非我们心不在焉地向那些毫不在乎的一年级新生照本宣科地讲述一大堆现成的答案，我们必然会觉得有必要深入探究诗歌要“言说”的东西。

还是让我们重新进行一番尝试。赫里克在诗中讲自然的庆典是美丽而无害的荒唐事，这样他对克里娜发出的邀请也并不是认真的，只是一种戏谑而已。此时此刻，这位英国圣公会的教区牧师只不过假设自己就是卡图路斯，而克里娜在他眼里也变成了一个异教美丽少女。这首诗是一种虚饰、一种伪装。

但是在诗的结尾，诗人说道：

人生苦短，时光如梭，青春韶华
像天上的红日飞速旋转，
像转瞬即逝的薄雾，像飘散的雨滴
一旦消失，便无影无踪，不再复返
因此，当你我穿织着
一个寓言，一首歌曲，或者一道倏影；
所有的爱，所有的情感，所有的欢欣
同我们一起沉匿在无尽的夜空。
当我们正年少时，我们已在一天天地衰老，
来吧，我的克里娜，来吧，去参加五朔节。

显然，这样的邀请完全是严肃认真的。

面对这样明显的矛盾，如果愿意的话，我们可以得出结论，赫里克是困惑的；或者，为了驳斥种种责难之辞，我们可以解释说诗人所关注的仅仅是为描写德文郡的春天提供某种框架。但是如果赫里克对自己在诗中所言说的感到困惑的话，那对于一个面临如此困境的人来说，他的表现就有点怪异。诗人并不是没有意识到诗歌中相互矛盾冲突的因素，在他的头脑中，诗人显然对此再清楚不过了。的确，赫里克事实上在极力强调基督教和异教徒世界观之间的冲突，或者我们可以说，在赞颂异教徒的观点时，他并没有忘掉基督教的参照。例如，在描写到处挂着亮晶晶的露珠的清晨时，诗人运用了不祥的、非异教徒的“罪恶”一词，并贯穿于全诗。当花儿绽放，露出欢快的笑脸；鸟儿啼鸣，唱着赞美诗的时候，克里娜却待在家里，这是一种“罪过”，是“大不敬”的罪过。在诗歌第二节中，异教信仰与基督教信仰之间的冲突表露无遗：当清晨把一切都敬献给对自然神的崇拜时，克里娜“祷告要短：/不做最妙”。而且在第三小节中，异教信仰获得了公开的胜利：克里娜

……莫停留，不要再犯错……

而且，这首诗中通常被人们认为是装饰或者氛围的大量描写，其实是诗人特意用来指出这种冲突的。赫里克坚持认为（以詹姆斯·弗雷泽爵士［Sir James Frazer］相媲美的敏锐和精明）五朔节是一种宗教仪式，虽说是一种异教的礼仪。鲜花宛如朝拜者一般向着东方躬身膜拜，鸟儿们吟唱着“颂歌”和“赞美诗”，村庄披上了一身翠绿，变成了一连串异教徒的庙宇。

人们虔诚地将房屋在绿荫下遮掩。
阳台和大门全披上了绿装,
还有(白色荆棘精巧搭建的),
——方舟和礼拜堂……

像“虔诚”、“方舟”、“礼拜堂”这样的宗教词汇贯穿于诗节始终。事实上,克里娜由于晚去教堂——大自然的教堂而受到责备。村庄宛然变成了一个小树林,服从大自然的律法。我们会想起“异教徒”一词的原意就是“乡村里的居住者”,因为在乡村一直保持着对旧的神灵的崇拜。在这样一个五月的早晨,要求申张自己——至少在这么一天中——的权利。城镇象征性地消失了,其道德观念也被取而代之。

我们必须承认所有这些都是诗歌要传达的东西,是这首诗的应有之义。它们就在诗的字里行间,而且对主题(如果我们仍然想把诗歌看做是对某一主题的传达)的影响至关重要。最为突出的是,它们如此为其主题定性:与其说这首诗是表示接受异教伦理道德的简要陈述,不如说它表现了异教伦理——无论它是怎样的改头换面——异教伦理都的确存在于人们的脑海里,间或会浮现出来,就像在五朔节这么一天一样。

对克里娜的描写也构成了主题的另一个重要描述。诗人暗示着她像花、鸟和树林一样完全受到大自然的宰制。让我们来看第二节的第一句:

起来吧,戴上叶枝环……

这暗示着克里娜像一株植物一样也成为自然的一部分,而且整首

诗都在强调这一点。挂满露珠的树木摇落点点露珠，洒在她的头发上，把她看成是自己的同伴和同类。克里娜的伙伴们，乡村里的孩子们，也同样被描写成了花草树木：

> 今天，个个青春少年
> 早早起身，宛如五月的花蕾绽放。

的确，在我们仔细阅读诗歌的前三节时，旧的关系逐渐消解：街道变成了一所公园，归来的孩子们胳膊上缠满了白色的荆棘，与花草树木融为一体。克里娜也与他们一样，臣服于自然，听从大自然的召唤；不能拒绝，也不应该拒绝春天。对它置之不理就是对自然的“大不敬”。

所有这些都是该诗要“传达”给我们的东西，当我们试图对该诗“所言说的”意义进行陈述时，就必须把它们考虑在内。不管交流理论要解决这个问题会显得多么的笨拙，没有哪一种交流理论会否认它们是该诗要传达的内容的一部分。

我们还没有着手解决这首诗中基督教与异教徒观念之间所存在的冲突，虽然每一种对观念的描述，正像赫里克在诗中所限定（qualify）的那样，会使我们能够比较容易地发现可能的解决办法。这种办法很可能使赫里克，这位大半生都居住在德文郡的英国圣公会教区牧师倍感兴趣。显然，赫里克不仅对古希腊和古罗马的异教文学，而且对英国本土幸存的古老传统抱有浓郁的兴趣。

该诗的第四节预示了诗人想要调和基督教与异教徒的观点——这又是该诗所要传达的东西的一部分——这一做法的本质。诗人在诗中所关注的异教观念显然不是抽象或教条的异教观。它与正统的基督教道德观达成一致，这种一致是在偶然间发生的而且没有关于二者之

间冲突的任何不合理的思想——至少付之于实施的异教观是这样的：衣服上沾满了青草的孩子们来到牧师跟前，接受教会的祝福。

有人在哭泣，有人在喁喁细语，
道不尽的海誓山盟，
有人在挑选牧师，在我们摒弃懒散之前……

诗人在前三节中戏谑式地游戏于两种态度之间，我们在这首诗最富现实主义色彩的一节中，明显地看到两种态度之间存在着某种富有生活气息的关系：

夜间情人被捉弄，钥匙打不开房门，
有人撬开门锁……

当然，明确的结局可以在最后一节中找到，诗人又转换了一种笔调：

来吧，让我们一同前往，正当年少时；
去做时光无害的荒唐事。
我们很快会年老体衰，离别人世……

我并不想详细地说明这个结局究竟是什么。要说明此处的解决办法就必须向读者谈到诗自身。不过我可以冒险对诗人的笔调予以说明。这里的格调大概是这样的：好吧，让我们认真一点吧！把我的异教徒的言词看成是荒唐的。不过，从某种意义上讲，我们是大自然的一部分，我们必须屈从于自然的律令，参与到自然界的美丽当中。不论灵魂的生活有多么真实可信，身体总会衰朽；除非我们赶快抓住自

然赋予我们的快乐与美，否则美——或是别的什么可能会是真的东西——将会一去不复返。

假若在我笨拙的释义（paraphrase）中还有些许真理的话，尽管我不大可能来“证实”这一点，但它仍属于这首诗所要传达的东西。事实上，我并不介意坚持这样或那样的释义。恰恰正是出于对这样必不可少的抽象释义的怀疑，我才会认为我们开始提出的“诗歌要传达什么”这个问题提得很拙劣。问题不在于该诗无以传达什么。恰恰相反。该诗传达的内容如此之多，传达的方式如此丰富，如此精妙，以至于如果我们试图通过在精巧、深奥方面不及诗歌本身的媒介来传达的话，诗所传达的东西就会被歪曲、被破坏。

如果我们来审视一些具体的词和词组在这首诗中的功能，就会强烈地感受到这一如此普遍的观点。比如下面的诗行：

人生苦短，时光如梭，青春韶华
像天上的红日飞速旋转，
像转瞬即逝的薄雾，像飘散的雨滴
一旦消失，便无影无踪，不再复返……

为什么雨滴的隐喻具有这样强烈的感染力？原因并不在于隐喻本身的新颖稀奇。一个重要的原因肯定是诗人事实上让诗的前两小节充斥着朝露的意象。滴滴朝露成为春天、黎明和情人们青春的象征。朝露是大自然馈赠的礼物，挂在树梢枝头，晶莹闪亮；它们在早晨的霞光里晶明耀眼，宛似珍贵的珠宝；它们是最适于少女们的装饰品；但是它们不会长久——克里娜必须抓紧时间，如果她还想去享受这大自然的珍宝的话。这样，在这首诗的语境中，朝露成为寓意丰富而深远的象征，而这种意义不是在任何一本辞典上可以找到的。当这种象征在诗

的结尾处重新出现，由于诗人已经采用湿润的露珠来象征青春短暂的美好时光，即使这种象征与前面稍有不同，它仍然产生了强烈的感染效果。这些被隐晦曲折地表现出来，它们也是诗歌所要言说的一部分。迟钝或者懒惰的读者根本不会意识到诗歌是否传达了这样的意思。

丰富曲折的表达原则甚至也适用于单个词语。且看下面的诗句：

来吧，让我们一同前往，正当年少时；
去做时光无害的荒唐事。
我们很快会年老体衰，离别人世……

“While times serves”一句的大概意思是“还有时间，为时未晚”，但是在这首诗的整个语境中，它又意味着“正当年少时”，这时间是我们的仆人，而不是我们的主人——在时间还没有完全控制我们的时候。重申一遍，求助于辞典不能赋予我们诗歌所蕴含的这种有力的“第二意义”。诗人是不断探索语言潜能的人——的确是这样，正如所有诗人必须这样做一样，他们正在重新塑造语言。

总之，对该诗的这一番分析并没有使我们能够把诗人借用适当的修饰来传达的观点或者一系列的观念确定下来。相反，这种分析使我们在仔细探究诗歌的过程中深入到诗歌本身更深的层面。在我们进行探究的过程中，我们越来越明确，该诗不仅仅是负载最富“诗意的”传达内容的语言工具，它还是惟一精确传达诗人所要言说的东西的语言工具。事实上，可以准确地讲，该诗本身是传达诗人想要传达的“东西”的惟一媒介。传统的交流理论无法为我们所面临的意义问题提供一个简捷的答案：从它们那里我们所能得到的不过是有点拙劣的同义反复——诗歌言说它所言说的东西。

我们的分析还包含着一个更加深刻的观点：我们的分析不仅表明对该诗的阅读是一个仔细探究的过程，而且也暗示着赫里克的创作大概也是一个细心探究的过程。赫里克向读者“传达”特定的内容这一说法有证实真实情境是虚构的倾向。过去对诗人的描述会更好一些，也更少危险性：诗人是一个制作者（maker），而不是一个传播者（communicator）。诗人探索和“形成”总体经验（total experience），把它们统一起来并赋予一定的“形式”，那就是诗。我并不是说赫里克就像一个侦探利用模型黏土制造足迹印痕一样，完全复制出他在一个五朔节早晨的具体体验。相反，他是从自己许多次五朔节早晨的经历中，从他对卡图路斯的阅读体验中，而且可能从其他许许多多、各种各样的人生阅历中抽取素材，并在一个与仔细探究相似的过程中塑造出了构成这首诗的总体经验。

这样的经验是可以传达的，至少有一部分的确是这样。如果我们愿意运用自己的想像知解力，我们就能够把诗歌当成一个客体来认识，当成一个我们可以共享经验的客体来认识。不过，对诗人最准确的描述是：诗人是一个“制作诗歌的人”（poietes），或者是一个制作者，而不是一个解释者或传播者。我并不是要作不必要的过细的区分。毋庸置疑，我们有可能详细地阐述一种足以适当地涵盖这些观点的交流理论。我相信，如果我理解无误的话，I. A. 瑞恰慈已经尝试不折不扣地用这种方式证明了他的理论。无论如何，瑞恰慈批评方法的基本效果在于强调对诗歌进行更加仔细的阅读，在于把诗看成是一个有机的东西。

但是大多数拥护诗歌传播理论的人并非如此敏锐，而利用关于诗歌的这一观点来谴责现代诗歌。我认为麦克斯·伊斯曼（Max Eastman）和 F. L. 卢卡斯（F. L. Lucas）就是其中的代表。不过，这些拥护者当中最顽固、也是最起劲的辩护者是那些对“交流理论”感到新

奇、不熟悉的人：我指的是一般的英语教授。我们发现，交流理论以这样或那样的形式——要么把诗歌看做是对于绝对的浪漫主义的侵袭，要么更具道德训诫意味地把诗歌视为一种说教的工具——在普通教师有关诗歌的教条观念中可谓是根深蒂固。在许多情形下，这并没有造成多大的损害，但是当面对不大熟悉或者艰涩的诗歌时，它就会使问题变得昏昧不明。

许多现代诗都很艰涩。其中有一些之所以艰涩难解，是由于诗人的自命不凡，他无疑想对读者加以限制，即使这是一种奇怪的自负，也绝不是伊曼先生要我们思考的东西。有些现代诗之所以隐晦难懂，则是由于诗本身就写得很糟糕——由于诗人无法驾驭素材并赋予其一定的形式，总体经验显得混乱不堪，缺乏条理。有的现代诗的晦涩则是出于我们文明的特殊原因。但是有一些现代诗之所以艰涩，问题却在读者身上。原因很简单，相对来讲，很少有人习惯把诗当做诗来阅读。交流理论马上以不可阻挡之势把证明（proof）的重负抛给了诗人。读者也对诗人说：我来了；你的任务是“把它传达给我”——其实读者本人应该承担证明的负担。

无论是好是坏，现代诗现在已经把责任的重担放在了读者的肩上。读者必须时时密切关注诗歌中语气的转换、反讽陈述、暗示，而不是直接陈述。他必须接受暗示性的表达方法。他应该对整个传统——文学、政治和哲学的传统有相当的了解，因为他所阅读的诗人就来自这样一个悠久传统的尾声，而且读者不可能期望他真诚地写作，去完全恪守严格的道德规范或宗教教义而无视这一事实。但是，这些困难并非是难以克服的，其中大多数基本上都可以看成是诗人运用独具一格的表现方法自然而然的结果。例如，我们无疑不能反对诗人强调表现诗歌特征的创作方法——使用象征而不使用抽象，使用暗示而不使用清楚的声明，使用隐喻而不使用直接的陈述。

的确，在强调这样的方法时，现代诗人没有按照一些传统诗人那样的方式来写诗——用能够理解的抽象方式。但这几乎算不上是恭维现代诗歌对立面的结论。像《克里娜去五朔节》这样的“古代诗歌”在言说什么呢？这首诗究竟要传达些什么？如果我们满足于这首诗旨在表明我们应该珍惜青春韶光这样的答案，如果我们把诗中其他所有的意义都视为一种“装饰”，那我们自然可以正当地责备艾略特、奥登或者泰特等人没有写出这样可以轻易地带上标签的诗歌作品来。但是如果那样的话，我们的兴趣就不在诗歌作品上，而在诗歌所带的标签上。实际上，如果假以时日，当时间不断地潜移默化，当我们对现代诗歌更加稔熟，不再感到其外表的可怕，当标签也不得不应用的时候，我们就会完全客观地理解这些现在看来是晦涩难懂的现代诗歌了。

附录：

阿瑟·迈兹纳（Arthur Mizener）在最近的一篇文章中把赫里克这首诗第一句中的“未剪发的神”与斯宾塞诗歌中相似的一段联系在一起：

最终，天国金碧辉煌的东方之门轰然敞开，
里面是那神奇的仙境，
太阳神，宛如那容光焕发的新郎
迈着轻盈的舞步款款走来
——轻轻摇曳着沾满露珠的长发：
万丈光芒刺透了苍穹的阴霾，

当精灵睁开警觉的双眼，
他站起身，光辉闪现，
披身金光四射的铠甲
与傲慢的异教徒开战。

迈兹纳评述道："因为我们的鉴赏力不同，此处如果不是对异教徒与基督教因素完整的排序的话，在两者之间也存在一种巧妙的融合。太阳神，宛如赞美诗中的新郎一样神采奕奕，从天堂的大门雀跃而出，欢跳着（我想他既带有异教徒的轻盈、优雅，又带着一个要去参加长跑比赛的大力士的欣喜和欢悦）。事实上我们会感到这里的'天国'既是关于自然清晰、可爱的古典想像，又是基督教对人生意义超自然源泉的幻象。"迈兹纳稍后继续谈道："毋庸置疑，诗人有意把红十字骑士'基督教徒的铠甲'与阿波罗扫除黑暗的'灿烂阳光'——就像道德高尚、文明的精灵将要去攻击邪恶、黑暗的异教徒一样——作比。我们不由得设想，因为罗马教皇的力量恰如太阳的力量一般，如'未剪发的神'一般，阿波罗头发以及新郎强悍力量的含义也是非常重要的。"

在文章后面，迈兹纳又引用了《失乐园》中的诗句：

……
仍不失为一个堕落的天使长。
他那洋溢的荣光蒙受消减，
好像旭日初升时被天边雾气
夺去光芒，又如在昏暗的日蚀时，
从月亮的后面洒下惨澹的幽光，

投射半个世界，以变天的恐怖，
使各国的君王惊惶失措。[1]

继而他指出："通过第一次与太阳的对比，堕落的天使长是被褫夺了权力的太阳，不再拥有驱散冬日里污浊阴霾的万丈光芒，也无法为大地重唤生机；堕落的天使就是失去了权力的阿波罗……很难相信这里的表述词语是无关紧要的；依弥尔顿的博学多识，他当然知道在希腊人当中，头发是一个多么普通的有关男性生殖力量的象征。赫里克在学识上远远不及弥尔顿，可也明了这一点，正如他在《克里娜去五朔节》一诗中所写的：

起来，快起来——不害羞，
在这鲜花盛开的早晨，
她翅膀上站着未剪发的神。"

当然，从迈兹纳的文章中抽取片段，而不考虑其全篇文章是有点欠妥，而从赫里克诗集中描写黎明的段落里截取零碎的一部分也有失妥当。（顺便说一下，迈兹纳的文章本身具有阅读的价值，也应该通读，标题为"关于英语诗歌本质的笔记"［"Some Notes on the Nature of English Poetry", *The Sewanee Review*, Winter, 1934］。）即使如此，我们所引用的段落也有助于打消那些抱有怀疑的读者心目中的疑窦——我们是不是对赫里克这首天真的诗读得太多、读得过于细致，以证明与他同时代的其他诗人是如何运用太阳的意象的。

---

［1］本诗采用朱维之的翻译。——译者注

在赫里克的诗中，“未剪发的神”显然是指大自然富有强大力量的新郎，是指生殖神自己，花草树木向他躬身膜拜，人们即将开始欢庆属于他的节日。

第五章　阿拉贝拉小姐个案

阿道斯·赫胥黎（Aldous Huxley）的爱人，“香汗微微，掌心相对”，或许可以很便宜地用来标明彼特拉克体十四行诗的最低点。情人不再被尊奉为女神——即使出于礼节也不会受到如此恭维。她就是生命过程的聚集，她身体的每一个毛孔都是必死性的证据。但是，在阅读完赫胥黎全篇诗文之际，最好应当看看是什么已经到此为止。它并不是天真幻象的终结。

伊丽莎白时期的文学家，甚至是那些沉醉于彼特拉克诗体优良传统的文人墨客，并不需要为发现香汗淋漓的女性而翘首期盼着现代科学的降临。他们完全知道，女人就是一个生物组织。然而，他们对这一事实的认识并没有阻止他们偶尔宣称，她是一位女神。例如约翰·邓恩，他经常以两种方式表述女人：实际上，现代读者理解邓恩诗作的困难之处，就在于他有时在同一诗篇中以两种方式表述。与本文目的相关联的，不是一些讽刺体“挽诗”中的“这就是我情人前胸的汗滴”这类诗句，而是像在诗作《狂喜》（*The Ecstasy*）中的描写：

我们的双手相牵
掌心的汗水，把我们粘连

有人或许要说，引用的片段所展现的只是赫胥黎出色描写的一个特殊现象，而邓恩已经将其转变为其他的东西。

但是，如果邓恩能够用两种方式描述，我们这些后辈中的大多数人却无能为力。我们囿于“非此即彼”的传统之中，缺乏精神的灵动性——更不用说这一观念的成熟了——这种灵动性会使我们纵情享受“即此亦彼”传统所提供的更为细微的差异和更为微妙的异议。肉体或是灵魂、纯粹的情妇或是全然的女神（这一个然后是另一个），在我们的诗篇中，或是在我们的私人生活中，更易处理。但是，我们传统中的伟大诗人却更加雄心勃勃地涉足于这个问题：结果，比起我们平常的浅见来，他们离真理更近了一步。然而，这么说时，我们绝对不能局限于邓恩的诗句。如果我们未被“非此即彼”的规训束缚了手脚，却也应该能够知晓，在英语传统中有许多诗作已经显示出对这一问题的充分关注，它们在适当的程度上与邓恩的综合态度颇具相似之处。

我们且以蒲柏的《卷发遇劫记》（*Rape of the Lock*）为例。比琳达是一位女神，还是仅仅是一个轻浮的笑料？我们可以确信，蒲柏自己充分意识到了这一问题。他的朋友斯威夫特看透了这位女士化妆室的秘密，得出了众所周知的结论。当然，比琳达的梳妆台沉浸在与众不同的氛围之中。然而，蒲柏更愿意我们毫厘不差地观察在梳妆台旁的女主人公，这一点至关重要。诗人必定想描绘演员休息室的场景，并从侧面来察言观色，同时却在灯火通明的舞台中心展现“人物个性”。

当然，蒲柏写作《卷发遇劫记》不是因为他被比琳达的神性问题所困扰。事实上，是因为他对许多事物都兴趣盎然：种类多样的社会讽刺文，对史诗风格的幽默处理，批评那一时期爱情诗歌中乏味的陈词滥调，还有许许多多其他的事情。但是，我们所熟知的是，蒲柏

对滑稽史诗情有独钟，而我们并不知道他对于女性神性问题的关注。并且，在传统中，蒲柏鲜明的形象是一只“特威肯镇顽皮的黄蜂”，这显然是“非此即彼”理论应用于蒲柏的一种变体。对于蒲柏的传统认识，促使我们将他的诗篇看做具有鲜明讽刺意味的佳作。因此，重视蒲柏诗歌过去不为人关注的方面是有一定理由的，同时不必太在意批评家们已作过明晰分析的部分，这一点也是完全可以理解的。

进一步的问题是：如果蒲柏因此被认为有些象征诗人的意味，或许以我们拙劣的辞藻而可称做“玄学诗人”，我们不必大惊小怪。重要的并不在于我们是否将文学史学家们着意（或许是恰当地）捍卫的几种体裁杂糅到一起，而在于我们应当充分理解蒲柏诗歌的丰富性与复杂性。我们感觉到蒲柏喜欢利用在他面前更为流动的、无逻辑的诗歌，如果因此指责蒲柏作品缺乏可靠性和灵活性，那将会是一种可笑的反讽（不是完全不应认可的）。但是，如果这一点遮蔽了对于他诗作的欣赏，真正的艺术牺牲者将是我们自己。

蒲柏的朋友们有时偏于简单，将他的诗作尽力用一种狭隘的、学究的逻辑来理解。例如，蒲柏的朋友和编辑毕肖普·沃伯顿（Bishop Warburton），在比琳达和女仆充当祈求美神的女祭司那段著名的篇章中，发现了一处错误。沃伯顿感到必须作出如下评论：“在这几行诗句中有些许不准确。他首先将女主人公设置为主祭司，然后又视其为女神。”下文便是那几行存疑的诗句：

> 美人首先看中的是艳丽的饰品，
> 她身着白罩衣露出美丽的发丝；
> 一个天仙般的姿影在镜中显现：
> 她对之倾身，徐徐抬起了双眼……

的确，蒲柏继而暗示，比琳达是主祭司（将她的女仆称做“副祭司”）。几行诗句之后，他让女仆“用金光闪闪的饰品”装扮女神（比琳达）。但是，沃伯顿不应该忽视这一点：在美神的圣祠里满怀敬意，比琳达自然而然地会敬重自己。令她抬起双眼、出现在镜中的“天仙般的姿影”是其他什么人吗？这里涉及的反逻辑是作者独具匠心，经过精心设置的。比琳达是一位女神，但是只有在梳妆台旁，她才具备了神性。这是美与崇敬的悖论，她既是虔诚的祈求者，本身也是神。如果我们想要感受到诗中最美的意境，一定需要拥有比毕肖普·沃伯顿的逻辑更为敏感的工具。

再来看梳妆台的场景：

> 她的魅力在每一时刻不断增添，
> 修饰了她的倩笑，唤醒了千种瑰丽，
> 脸庞现出一切奇妙动人的娇姿；
> 纯洁的红晕慢慢地泛上她的容颜，
> 热切的光芒在她眼里闪现。

化妆品广告商会说这样的措辞死气沉沉，显而易见，蒲柏有意使之庄重来增添幽默。然而，此处除了明显的幽默外别无其他用意吗？毕竟，比琳达是一位艺术家，她应该比蒲柏更了解艺术家的心思？在我们当今时代，威廉姆·巴特勒·叶芝，一位比蒲柏更不拘小节的诗人，能将一位“年轻貌美的女子”称做“亲爱的艺术家同仁”。

尤其是当我们考虑到“纯洁的红晕”，便会疑问红晕为什么是纯洁的？我们一定不要轻易地取笑比琳达在描眉画眼时面庞呈现出的纯洁的红晕。毕竟，难道我们不可以把其视做“在宁静时刻汇聚”起的红晕，因此，比起那种在实际场合因羞愧或是傲慢自然产生的红晕更

为理想吗？如果我们仅将“纯洁”理解为具有反讽意味因为其反面是“不纯洁”，即非自然的，因而是非少女般的，我们就会不仅错过幽默更为风趣的一面，也忽略了蒲柏对于真正问题的关注。少女的红晕是什么？显而易见，这在于一个人如何看待少女的核心本质；因为比琳达与惠蒂尔笔下活力四射的女主角莫德·缪勒不可相提并论，所以应该提醒大家，比琳达并非缺乏真实，也不是不够温柔。

人们可能会坚持主张作者态度的模糊性与复杂性，没有任何想要推翻传统解读蒲柏反讽手法的意图。但可以确定的是，我们不应夸大蒲柏诗作的多变（brittle）和单薄。至少事实一目了然：无论从“纯洁的红晕”中我们解读出了什么，在特殊的光环与魅力笼罩之下，比琳达的梳妆台的确散发出熠熠的光彩。虽然蒲柏在文中表现出的虚荣引人发笑，但同时作者也细致地觉察到诗篇中实实在在蕴涵着一种美。

认真欣赏蒲柏文辞之美，并没有误入歧途，这里有更深层的原因。人们注意到，甚至蒲柏用来描写比琳达的隐喻也不是信手拈来、临时借用，随后便抛诸脑后。它们贯穿全诗，好似次主题。例如，在梳妆台旁，比琳达不仅是一位“荣耀的神圣仪式”的女祭司，她也被比做全副武装、准备迎战的女斗士。在后来的诗篇里，她又成为牌桌上的女勇士，击败了两位“冒险的骑士”；诗文末尾，比琳达成了史诗中美女的征服者。

再看另一个例子，在诗的前部分，诗人将比琳达比做太阳。蒲柏暗示太阳发现了它的竞争者比琳达，因而感到万分恐慌：

> 通过白色的帘幕太阳发出羞怯的光，
> 比琳达明亮的双眸足以遮蔽任何光亮。

太阳相较于比琳达而自惭形秽，诗人不仅仅是以此嘲笑那些优雅的套话。太阳的比喻在第二章之首再次出现：

飘渺之乡的太阳，未显更多的荣光，
率先升起，在紫光点染的大海上，
向前航行的，与它的光芒争辉的人，
容光焕发，照射着泰晤士河银波之身

比琳达如同太阳，不仅因为她明亮的眼睛，还有她主宰了那个特殊世界（“但是每个人的目光只停留在她身上”）。从另一角度看，她就是太阳：

像太阳一般明亮，她的双目受到人们景仰，
如同太阳一般，它们照射世间万物。

关于比琳达的慷慨大方，是缺点还是优长？她是浮浅、风骚、随意向他人卖弄风情，还是如同一位女皇那样毫无偏爱地展现娇姿？或者，她不过是一位修养甚高的美人，深谙如果想要博得大家青睐，便不可为所欲为？太阳的比喻能够包含所有这些含义，因而超越了任何玩笑的意义。就算对第四节（阴暗的忧郁之洞）中比琳达代表日蚀中太阳的意象似乎过分精巧，但是太阳的比喻再次在诗中出现，而且格外鲜明。在全诗结束之际，蒲柏这样描绘比琳达：

当那公正无私的太阳降落时，因为他们必须降落，
所有的发丝在尘土中散落；

这一缕秀发，缪斯女神奉献给盛名，

在群星之间刻写比琳达的芳名！

在这里，我们注意到，如果说诗人勉强认可比琳达的眼睛是隐喻的太阳，他仍然承认被夺走的秀发具有天国的永恒，如同金星[1]，“为光辉国度增添新荣！”我们可以确信，此处蒲柏的隐喻不只是一种嬉戏。比琳达的芳名只刻写在诗人最渴望题写她名字的地方——天国。如果有人怀疑蒲柏对待比琳达的庄重，我们可以毫不费力地令其相信，实际上蒲柏十分认真地对待自己的作品。

我们以比琳达女神身份的问题来展开讨论。蒲柏对比琳达的态度并非完全消耗在对其自称神性的嘲笑上，这一点十分清楚。作者的态度要比这复杂得多。对比琳达娇媚的看法具有某些批评意味，但她的美貌是实际存在的：它能够超越诗人用来展示魅力的那些艺术与技巧的局限。作者的态度同康格里夫（Congreve）的《众生之路》（*The Way of the World*）中米拉贝尔对米勒曼特的态度不无关系。米拉贝尔深知情人的种种缺点，但他发表了一通具有哲学意味的言论：“……我喜欢有缺点的她；不但如此，正是因为她的缺点，我才喜欢她。她的愚昧这样自然，这样诡计多端，以至于她的缺点变成了她……她曾经无礼地对待我，我反过来将她教训一番，然后细细地端详，分析她每一处缺点；我作了一番研究，深深地牢记心间……现在我对她的缺点了如指掌，好像那就是我自己的。不远的将来，我很可能会喜欢上它们。”作者同他塑造的人物之间的关系或许也这般具有哲学意味：虽然蒲柏对他女主人公的态度带有很大嘲弄的成分，可我发现其中并没

[1] 金星，英文为 Venus，即以罗马神话中的美神维纳斯命名。因此这里有美神之意。——译者注

有轻视。可以这样理解，蒲柏发现了比琳达的魅力，也希望我们感受到她的美丽。

为了进一步探讨作者态度的问题，探讨一下笼罩着光环的气精[1]的神话，它在诗中象征着约束少女行为的优雅传统。蒲柏对此是怎样的态度呢？如果我们将气精仅仅作为“超自然的机制”，就忽略了全诗的主旨。一般说来神话代表了诗人自然主义阐释的主要特征。更确切地说，它表明诗人试图正确处理女性思想的复杂性。因为，尽管蒲柏拿女性思想的非理性之处来取乐，但他还是承认女性的美与力量。

蒲柏对这一点的认可说明他是一位优秀的现实主义者，是一位比在《人论》（*Essay on Man*）中竭力炫耀理性时代的主导思想的那个蒲柏更加出色的现实主义者。他的确是现实主义者中的佼佼者，因为他明白，虽然以“知识为荣耀”的人们认为，是荣誉保持了少女的贞洁，事实上这两者完全无关：美女们并不以什么抽象的概念来保持贞洁。与此相关的是气精，是对风尚感兴趣、全面把握了女性心思的气精：

每一部分都充满各种虚荣，
激荡着人们心灵的躁动；
那里带假发的人们，举着剑柄声势大作，
男子们相互攀比，一辆辆马车疾驰而过。

然而，气精神话的作用绝不是装饰本质上愤世嫉俗的概括。气精代表的是超自然，虽然超自然已经被简约为最薄弱的部分。诗人在此

[1] 原文 sylph，气精、气仙之意。15—16 世纪，瑞士医师 Paracelsus 假想的体态苗条轻盈、生活在空气中的精灵。——译者注

处小心翼翼，甚至比琳达也没有认真地对待气精的存在。至于诗人，他通过让自己站在“知识为荣耀”这方面而谦逊地回避了任何判断：

知识荣耀掩盖了某些隐秘真理，
却对孩童和少女如实呈现：
虽然无法相信机智有什么意义？
依然会坚信无邪与美丽。

在老妇人的故事或是孩子们的童话中隐含着真理。请仔细斟酌上段诗文。

“美丽”与“无邪”同“少女”与“孩子”相对。然而，这些词为整篇诗章增色不少。“美丽”[1] 仅仅用做“少女”的同义词吗？例如，“美丽”这个词。或许，美丽常沦为人们的奉承之辞吗？埃里厄尔以谄媚的口吻劝勉比琳达采纳这样的信条：“倾听，并且相信吧！你知晓自己的重要……不可胜数的神灵在你身旁围绕……”“无邪”意味着“清白”还是意味着“天真”，或许甚至是指“轻信”？“美丽”与“无邪”之间怎样相互影响？因为气精仍是孩子，少女们会信任他们吗？（我们记得，埃里厄尔出场时这样说：“如果幻象触及你孩童般的思索……”）蒲柏在此处运用了“无邪”的多重联想意义，一方面将其与处世之才相联系，另一方面指出易于受骗的缺点。

艾迪生反对运用气精机制，蒲柏认为这一观点妨碍了诗歌的表现。就像我们今天知道的情况，蒲柏的评价有失偏颇。在当时的环境下，艾迪生的担忧是“安全的”和自然的。但是，如果我们了解到这一手法在诗歌后来的进展中变得举足轻重，便能更好地理解蒲柏的愤

[1] Fair，在古代用法有美丽之意；the fair sex 即指女性。——译者注

慨。因为，正是由于蒲柏运用了气精的机制，才得以精心布置全诗结构，才表达出作者对比琳达以及对因她而蓬荜生辉的那个世界的全部态度。这是蒲柏在乐趣横生的层面上，精巧地运用了超自然的修辞。因为作者需要作品具备诙谐的特点，而这种超自然使得作者有可能表达他复杂的思想倾向。

虽然气精在诗中以具体的形象出现，在实际发挥作用时并不是被当做一个空洞抽象的概念，但正如埃里厄尔自己所言，气精是“荣誉”的象征。气精尤为在意优雅的审美情趣，这几乎没给批评态度或是比例感留有什么余地。对埃里厄尔而言，无论比琳达玷污了她的荣誉还是弄脏了她崭新的礼服，都是一场可怕的灾难。玷污了荣誉必定有损优雅的审美情趣——无论情况如何——对于埃里厄尔已是情形严峻。实际上，对于蒲柏关注的那个讲究礼仪的世界也是十分严重了。

这样，气精的神话对于蒲柏最为实用：它允许作者表达出对于那些充满魅力、令人愉快、真正充满诗意的荒谬之举的意识。至关重要的是，神话表达出这样的观点：魅力至少部分源于荒谬。这两点在比琳达身上几乎不可分割；在她的监护人埃里厄尔身上，这两点也无法彼此分离。

在这层关系中，明确地提出蒲柏对“劫夺”的态度这一问题最为恰当。如果我们自以为是地认为，蒲柏只是在嘲笑一场庸人自扰的杯水风波，那必定低估了这部诗作。在诗的后一部分的确包含讥讽意味，蒲柏以克拉丽莎为代言人来表明自己的判断。在某种观点看来，这场风波着实可笑，但它的确十分真实，况且同问题的实质密切相连。事实上，蒲柏完全可以揭示出风波真正的重要性，恰恰因为他清楚地认识到它潜在的意义。蒲柏没有特意地讲述这一事件的方方面面，只是在此提到卷发的丢失。

一方面，蒲柏完全清楚美丽的比琳达只是遭受无礼攻击的无辜牺牲者。对于此种看法，蒲柏极有见地。为什么她如此珍视一缕发丝？虽然人类保持着风俗“直到天荒地老”，却如此希望彻底铲除，至少部分如此。蒲柏暗示出，男爵甚至也是受害者而不是攻击者——是他抢走了卷发还是落入了卷发的陷阱，这是一个悬而未决的问题。蒲柏描写得十分巧妙，但是重点突出：

他的奴隶阻止了迷宫中的爱慕，
强大的心为细长的链锁征服。
羽翼丰满之后，鸟儿便远离，
闪光的秀发令痴迷者惊叹不已，
金色的发丝将男人的胡须降服，
仅是美人的秀发便令我魂牵梦绕。

实际上，在诗的末尾，诗人并没有将他的女主人公表现为受害者，而是表现为“谋杀者”：

你杀手般的双眼，
在千百次谋杀之后，自己也难逃危险……

比琳达不希望男爵（以及普遍意义上的年轻男子）爱慕她的秀发吗？她一定不想永远保留着她的长发。诗人以男爵劫获秀发的形式自然而然地展现了比琳达的十足傲气。在两性的角逐中，男爵必须劝诱她，让她允许自己拥有她的秀发。显然，力量分配并不公平，虽然谄媚是公平的。如果她是一位英勇的女斗士，她会应允年轻男子带走她的秀发，虽然发丝还在她身后飘逸——以恰当的言词来讲，即门当户

对的婚姻。如果她是一位软弱的对手，她会不讲任何条件地放弃她的秀发，放弃她自己，因而，实际上成为受辱的少女。蒲柏绝对没有想像这个游戏是什么。以精巧典雅的风俗来看，比琳达会满足自己的自然属性而寻找一位伴侣，对这番自然主义的阐释，蒲柏并没有感到震惊。

另一方面，这并不完全意味着蒲柏迫不及待地讽刺典雅风俗的虚伪。他不是一位由于风俗传统的人为性而主张推翻所有风俗传统的浪漫的无政府主义者。风俗不仅调节功能，它们也具有自身的魅力。譬如比琳达获胜的那出纸牌游戏的规则，它们在某些方面或许是武断的，但是这些规则使游戏成为可能。伴随游戏的进程生发出诗情与盛景，使蒲柏乐此不疲。

当然，纸牌游戏是两性角逐的另一个象征。比琳达必须战败男性对手；她必须避免那场混乱：

> 方块杰克[1]施展多端诡计，
> 战胜了红心王后[2]（哦，惭愧的时刻）。

她必须千方百计地避免沦落为一名受辱的少女。在游戏当中，有一回她“险入虎口”。在这样的危机时刻，不禁内心震颤、兴奋不已。

如果读者不赞同最后的诗句暗示了对纸牌游戏的一种太明显的性别阐释，有人一定会急于指出，不仅是纸牌游戏，而且几乎诗中的每一处都带有性别象征的暗示。不过此处，“非此即彼”的传统使我们错过了蒲柏所专注的事情。我们不必要么将这首诗当做顽皮的幽默，

---

[1] Knave，即纸牌中的Jack。——译者注

[2] 即纸牌中的Queen。——译者注

要么当做令人愉快的幻想。但是，如果我们得知蒲柏究竟对于这些问题持何看法，便会觉察出诗中隐含的性别意义。

显而易见，甚至在题目自身；该诗以对缪斯的呼唤开始，其中性别意义得到强调：

> 看那怪异的想法，女神啊！
> 竟然驱使一位风度翩翩的绅士冒犯美女的纯真？
> 多么令人惊奇的原因，却仍不知索然，
> 一位温柔的美女竟会将一位绅士阻拦？

的确，我们并非以拉丁文的特殊词义来理解“冒犯”与“阻拦”这两个词，但特殊的用意就隐含在字面之下。詹姆斯·弗雷泽后来评论说，这里无所不在的秀发是一个丰富的象征。事实上，以全诗的客观内容来看，难以相信蒲柏对于这番评论将毫不惊奇。同样，阅读了《忧郁之穴》(*Cave of Spleen*)的一些描写后（“女仆转动着瓶子，喊着寻找瓶塞”），无法相信蒲柏对西格蒙德·弗洛伊德的理论将会无动于衷。

当“劫夺”发生后，性别意义变得尤为鲜明。塔勒斯里斯鼓励比琳达采取行动反抗男爵，她大喊道：

> 神啊！劫夺者将你的秀发展出，
> 纨绔子弟们艳羡，女士们注目！

即使我们从最普遍的意义上理解“劫夺者”一词，塔勒斯里斯的言语中依然隐含着性象征的弦外之音。要不为什么涉及了荣誉？为什么男爵渴望得到秀发？为什么比琳达不是将其仅仅视做粗暴无礼，而是视

为丧失了“荣誉”、成为“受辱的女子”一样做出如此强烈的反抗？至少在某种程度上，这里牵涉性的因素，因为比琳达认为，她绝对不能不加反抗地让男爵占她的“便宜”。

但是，整个事件象征了更深层的性意义。比琳达痛苦地哀叹，无意识地带有了性暗示——

> 哦，粗鲁的你，这般残忍！扬扬自得将见到的秀发抓在手里，
> 请不要带走这些，其他的发丝都可以！

这几行诗句首先表明，比琳达因为发型被破坏深感愤怒。因此，作者以突降法[1]表现了主要的反讽效果：她对头发的关注超过了对荣誉的维护。（突降法带有某些性类比：或许诗中暗示对于美女真正的强暴是无法瞒天过海的。）但是，虽然比琳达激烈的言词提升了反讽意味，她的呼喊却是恰到好处。如果对她强调的“其他发丝”进行字面解释，比琳达无疑会为之脸红。她怒火中烧，显然并未意识到有失检点的言语。但是，艳羡与嫉妒地评说这个战利品的纨绔子弟们——塔勒斯里斯已经预感“听到了他们可怕的调侃”——将会敏锐地觉察到无意识的**双重意义**。蒲柏的朋友马修·普莱尔[2]，写作了一首具有同样**双重意义**的打趣的诗。我们可以确信，蒲柏自己对此非常清楚。

谈到蒲柏对于劫发的态度，我们已经通过他对于贞洁的看法予以描述。贞洁是比琳达最为合体的礼服之一。贞洁赋予她安全的氛围。作为一名大家闺秀，她应当爱惜她的贞洁不受玷污，如同爱惜她新穿的锦缎。贞洁的脆弱也构成了它的魅力，这番暗示意义令蒲柏也有些

---

[1] 突降法（bathos），一种修辞手法，在写作或演说中由深刻动人突然转至诙谐或琐细。——译者注

[2] 马修·普莱尔（Matthew Prior，1664—1721），英国诗人。——译者注

象征诗人的味道。在诗中他三次提到易碎的瓷坛子的破裂，一次同失去贞洁相关联，两次联系到比琳达被“劫”秀发后失去了“荣誉”：

是天仙违背了月神的法律，
还是易碎的瓷坛子裂出了缝隙……

或华丽的中国古瓷从高处坠下，
散作闪光的垃圾和彩绘的残骸！

三次，首饰盒从颤抖的双手跌落，
没有风而中国坛子却摇摇欲坠……

蒲柏未曾指明，但却暗示出，贞洁如同优良的瓷器，都是脆弱的、珍贵的、无用的和易碎的。同理，他也暗示荣誉（部分以气精为代表）是可爱的、缥缈的、流动的和不宜真正相信的。虔诚的气精以自己的“躯体”阻挡剪刀伤及秀发，结果被一分为二，但是荣誉完好无损：

命运女神派遣透明的精灵，把气精剪为两段，
（但是气制的躯体立刻合二为一）。

此处很容易将蒲柏想像为一位愤世嫉俗者，但这样想就忽视了全诗的主旨。蒲柏并非认为贞洁一文不值。他明确地期望比琳达纯洁无瑕；但是，作为一名优秀的人文主义者，他显然从实质上是对处女情结持否定态度，保留处女身份也只是暂时的状态。他并不像弥尔顿那样在《科摩斯》（*Comus*）里以处女特征来衡量女性魅力。他欣赏的惟一魔力就是那种魅力——如同气精具有的无法用言语形容的特征。

事实上，我们要求给予这个问题一个明确的判定，这样做或许曲解了蒲柏的观点。在诗中，蒲柏认可美女保持贞洁的必要性，如同他认可美女们举止优雅、施展魅力的必要性。但是，在认可的同时，他也敏锐地觉察到在谈论女性荣誉时频繁使用的陈词滥调。他对此大加讽刺，虽然较为温和，但是语气坚定。举一个例子，这是克拉丽莎谈话里的所有观点。克拉丽莎说道：

粉饰，或不粉饰，都将黯淡，
蔑视男人的她，必将逝去青春光艳，

我们不必像莱斯利·斯蒂芬（Leslie Stephen）那样认为蒲柏扬扬自得地表示出男人的优越感，并暗示说对于一个女人，独身乃是最大的不幸。（实际上，没有任何根据可以判定蒲柏有这样的想法。）对于比琳达，真正的问题是，永远独身才是最大的不幸。用她自己的话来说，永远保留她的秀发将是一种灾难。青丝转为华发，即使仍然卷曲着而怀有一线希望，却没有称颂与欣赏它的男人。比琳达不希望落得这般下场。珍爱的秀发仅是达到目的的手段——是勇士在战场上使用的武器，却不是最有威力的武器。因而，未看清事实真相，便误解了一番好意。

克莱丽莎理所当然地被称做拘谨的人，战争是在完全忽视她所说的“好意”时爆发的。我们不得不赞叹蒲柏高超的艺术技巧，没让这场战争以别的方式展开。比琳达烦躁不安，可是，即使作为女勇士，她风采依然。毕竟，诗人的语言充满虔诚：

如果她犯下了女人的罪过，
看着她的面庞，你也会全然忘记。

尽管蒲柏显然是赞同克莱丽莎的观点的，但当他的女主人公公然蔑视克莱丽莎的劝告时，他既没有惊奇，也没有显出丝毫不悦。

讽刺诗中多处可见的两性角逐，戏仿了弥尔顿的史诗中偷摘苹果的大战。战斗的荒谬之处在于激战的双方都不会死去，这是弥尔顿史诗的一大败笔。蒲柏在他的诗作里将这一瑕疵转化为优美的艺术。在《失乐园》中，大天使们以荷马的形式展开战斗。但是，当米伽勒的利剑劈向早晨之子[1]时，弥尔顿力所能及的就是观察出早晨之子的伤痛，催促着他在匆忙间承认：

……浑然天成
不可分割……

早晨之子立即重返战场，如从前一样健壮无比、令人畏惧。在气精挺身而出、冒着生命危险保卫秀发、却被剪成两段的事迹中，我们已经看见蒲柏将烂白菜描写成玫瑰花，是多么滑稽有趣。

强悍对手间争斗的荒谬赋予弥尔顿的整个情节以一种虚无缥缈之感。一场有关原则的争论爆发了。撒旦与追随者们通过发明火药行骗。米伽勒手下的战士们向敌人抛去灵山作为反击。上帝制止了这场令人羞耻的骚乱，派遣圣子赶走了挑起事端者。但是，假如这是一场真实的战斗，一场殊死的战争，为什么天兵天将不一开始就抛下灵山呢？或者，为什么上帝在骚乱经过了三天后才惩治反叛呢？游戏的主要氛围——一场有教养的男孩与粗俗野蛮的恶徒之间的游戏，由严厉的校长主持的游戏，这般氛围笼罩整个情节。这对于蒲柏是完全有利

[1] 原文 Lucifer，即早晨之子。在早期基督教教父的文章中，用来称呼堕落前的撒旦。——译者注

的。通过坦白承认殷勤的男士与美女们的角逐不过是一场游戏，作者表达了他的基本意图。

有人怀疑蒲柏诗中的这个情节受到弥尔顿的影响，此点多少可以通过蒲柏使用神器的手法得到证实。《卷发遇劫记》中设置了超自然的监护人，但是他们的热忱并没有换取等价的效果。在这一点上，作品之间的联系又可追溯到《失乐园》而不是《伊利亚特》(*Iliad*)。弥尔顿的诗中，精心安排着天使们保卫着在尘世家园的亚当与夏娃。但是最终证明，他们的保护毫无用处。他们无法阻止撒旦找到通往地球的道路；虽然他们翱翔在伊甸园的上空，他们“灿烂的队列，令月亮黯然失色”，但从未主动出击，甚至在他们发现了撒旦、并准备与之战斗时，在最后时刻，上帝制止了战争。实际上，相较于他们的人数与令人目眩的荣耀，在关键的事件里他们根本没有获胜。在拉斐尔事件中，他们能做的就是给予人类建议与忠告。虽然弥尔顿喜爱呼叫他们洪亮的名字，显而易见地尽量赋予他们现实主义的功能，但显然作者十分担忧是他转移了人们的注意力，没有看到是亚当自己作出让他们无事可做的决定。

在弥尔顿的史诗中，如果说这一局限性构成了另一反讽的缺点，它却非常适合蒲柏的主旨。因为，如同我们看见的一样，蒲柏超自然的手法如同薄纱一般缥缈。埃里厄尔满怀的热忱并不比拉斐尔的建议与忠告更加有效，这一事实让我们又一次想起了蒲柏的基本意图。蒲柏诗中所讨论的品味、“好意”的问题，气精并没有违背这个世界上人类的局限，蒲柏描写它并依据它做出了判断。道德问题，更不必说道德最终的约束力，从未得到宣扬。

《失乐园》与《卷发遇劫记》之间的另一个可比之处，即使是蒲柏无意使然，也需要在此提及。在堕落发生之后，上帝派遣米迦勒准备将亚当逐出幸福的伊甸园。灾难发生了，苹果被摘下、吃掉了，人

类夫妇必须做好准备走人“真实”的世界，我们人类日常经历的“堕落”的世界。然而，米迦勒许诺，亚当可以在他自己的心中建立“伊甸园……幸福的乐园”。克莱丽莎给比琳达的建议与此有异曲同工之妙。无论是喜是忧，秀发已经丢失，必须面对现实。在此种环境下对比琳达最好的建议，即是克莱丽莎明确提到的比琳达作为神的地位：

你说，为什么美人受到众多的赞扬与敬爱……
为什么天使们呼唤她，天使般地崇拜她？

神性的特征并不只在于美貌，那画一样的脸庞、明亮的眼睛和柔丝般的卷发，所有人类的美丽都要受到死亡的威胁。真正的“天使”在于高尚的品质，因而能够弥补终要失去美丽的缺憾——能够挽回卷发的丢失，甚至时间对美的蹂躏。两段言词之间几乎完全相似。比琳达真正的神性，就像亚当的更快乐的伊甸园，存在于她的内心。如同弥尔顿，蒲柏减弱了超自然的威力，同时又让其存在于严酷而理性的世界当中。在那里，人们不再期望“上帝、天使，是我们的朋友、与我们同在，大家欢聚一堂”；在那里，世界已经改变，比琳达不再期待同埃里厄尔亲密交往；在那里，就像亚当和夏娃，必须依靠心灵世界祈求平安与幸福。

实际上，我们可以在这一点上结束比较：比琳达如同亚当，准备着离开她纯真的伊甸园和天真的少女时代，来到一个更加残酷的世界，一个残酷而真实、没有诗情画意的人类世界。

回到绅士与美女的对战吧：此处，蒲柏巧妙地组合了诗歌的多重主题。上层社会风俗的实质，如同在史诗中反映的那个社会里的英雄矫饰现实时常常使用的阿谀奉承的陈词滥调，所有的都蕴涵其中，表现出一种温和的揶揄。实际上，情人间柔情蜜意的老一套，是讽刺的

重中之重。如果他们的唇枪舌战荒唐夸张，那些套话就由于在另一层面上变得鲜活而显示出真实性，也可能会无意识地显示出争斗的实质：

他们的手中没有普通的武器，
像众神在战斗，对于死伤毫无畏惧。

在史诗当中，“像众神在战斗”意味着“具有超人的力量与英勇”。“对于死伤毫无畏惧”在逻辑上补充了“像众神在战斗”——遵循着严谨的逻辑，淡化了史诗的壮观。不能置对方于死地的战斗仅仅是一场假争斗。然而，这第二层意思含义十分丰富，将“像众神在战斗”纳入自己的意义轨道：这场战斗精彩纷呈，因为是一出精心策划的游戏。人如同神一般，因为他们具有神刀枪不入的属性。众神的战斗毕竟超越了凡世争端的尘埃与混乱。如同一出精美的舞蹈，它象征着真正的战斗，但依然具有真实的争斗中所没有的优雅和诗意的空间。

前面我已经提到，由于意识到真正涉及的问题，蒲柏能够展示他滑稽史诗的战斗意味。对于汉普顿宫廷的绅士们，虽然他们不必担忧致命的杀伤，但他们视死如归。我们必须记得，在那个时期，“赴死”的一个的潜在意义是性行为的圆满。蒲柏笔下不会丧生的绅士们勇敢地冲向这样的死亡；因为两性角逐在相互挣扎，直到死亡，在这样的行为中告一段落。

优雅的战场上回荡着在“比喻中……歌声中”中死去的人们的暗哑叫喊。在一些地方，只是嘲弄“活死人”的通常描写，或是讽刺人们在丘比特的火焰中燃烧。但是，没有人质疑在比琳达战胜男爵的那章中“死亡”的性含义：

不要畏惧实力悬殊的搏击，
只不过意在致对方于死地……
“不要以我的失败为荣”（他喊道，）“将对方制服！
你也随之一同倒地……”

蒲柏并非在此不怀好意地传达粗鄙的含义。在该诗的语境下，他们并不显得粗鄙。如果我们说，蒲柏的总体态度，如同诗中反映出的那样，吸收和融会了他的朋友们，显然还有他自身意识到的微略的粗鄙，或许才比较准确地理解了这个问题。关键的是，蒲柏对比琳达神性的描写不必回避粗鄙的诠释。顽皮的双重意义所暗示的，不只是同字面意思背道而驰的隐秘的嘲弄：那些隐含之意也构成比琳达展示神性的必要环境。蒲柏证实比琳达美丽的言词不是油腔滑调，不是浅薄的、片面的。所有因素汇合在一起——甚至是那些表面上看起来带有否定意义的，并未破坏而是构成了她的魅力。该诗笔法轻巧，这点是可以肯定的；但并非不堪一击、一层泡沫而已。它采用反讽的语调，但并不尖酸刻薄，而是一种明智地顾及到整体局势的温和的讽刺。因此，该诗的“形式”，尤其适于精确地审视人们刻板遵循的那套准则与风俗。最后，它是对于作者有失偏颇的阐释与态度的精巧的平衡和调解。

前面已经提到，蒲柏能够将“劫夺”化约为它的真正意义，因为虽然他诗中的人物们不明白，但他自己明白它的真正意义。蒲柏明白劫夺中的恭维之意远远超过侮辱之意，虽然他不可能期望比琳达也如此理解。对于比琳达的愤怒，他没有提出疑义。但是，他已作出暗示，这桩事件比比琳达想像的更为复杂。蒲柏也知晓社会风气多么矫揉造作，完全清楚社会风气是由经济、生物因素所决定的。社会风气时而将其隐蔽，时而对其粉饰。诗人不必一定要在虚伪的粉饰与诗情

画意的装点之间做出选择。因为知晓它们的真正实质，他能够用一种明智、愉快的宽容看待为习俗震惊的行为，以恰当的态度来对待它。

到此，蒲柏为何选择史诗结构便一目了然了。独立超然、滑稽幽默、冷静的语调、客观的评判，所有这些都需要以一种审美距离来衡量。无论蒲柏对于史诗的传统有何种附带的滑稽意味，选择滑稽史诗风格的确恰到好处地适合他要解决的问题，即一层一层地揭示劫发的无意义。场面被简化，人物也变得渺小易控，他们的行为总可以根据更大的背景来衡量。

那个背景究竟有多大并不总是为人们所注意。比琳达的世界是魅力四射、人为的世界。但是，蒲柏并不阻拦我们看一眼全诗所赖以依存的真实世界：

当正午的日光不再张扬，
太阳无力地射出它的光芒；
饥肠辘辘的法官迅速地审查案件，
不幸的人被判处绞刑，陪审团终于可以进餐；
忙碌的商人从交易所平安返回，
漫长艰苦的梳洗停止了——
比琳达现在……

在这个世界里，商人忙忙碌碌，犯人被判处死刑，而比琳达准备着就座玩牌。对真实世界上严肃事务这短暂的一瞥，对于社会法律、商业和玩忽职守、残忍无度的一瞥，并不是要减弱对高雅社会的关注而极尽讽刺之能事，虽然其效果嘲讽了故作正经的社会风气。未筹划的、无目的的行文中出现的讽刺性的矛盾之处也并非如此：认为蒲柏自身没有意识到无情寡意——对“不幸之人”毫无怜悯之心，这样的结论

并不正确。事实是，蒲柏对视角的把握如此精确，他的观点如此诚实，以至于他可以如其所愿地将诗作妆扮得可爱俏丽，而不丢失最琐细的情节。一个平凡的诗人要么害怕描写“真实”的世界，以免同作品大局不和谐；要么坚持这种不一致，在轻快生活与严肃事件之间做出言辞激烈的道德评判。蒲柏的手法是完美的。这段诗是证明该诗复杂格调的一个例子。

第六章　格雷的瓮碑

对于那些认为杰出的诗歌可以使用“简单的措辞”，即直接使用“诗性”素材、不加任何修饰的读者来说，《墓畔哀歌》（*Elegy Written in a Country Churchyard*，以下简称《哀歌》）必定会被推为典范。同样，这首《哀歌》恐怕也是最难以纳入本书诗歌结构理论的作品。

格雷的这首诗，其意象本质上是诗性的，主题是真实的，而“陈述”则没有任何含混之处，也不带反讽意味。的确，I. A. 瑞恰慈就以《哀歌》的第一节为例来说明，在那种“我们易于视为标准”的诗歌中，“散文感”（the prose-sense）似乎是引起其余反应的源泉。与此相反的是具有诗性结构的诗歌，其中“散文感”只能引起读者微弱的反应，甚至毫无作用（瑞恰慈举了布雷克的《昨日重现》[“Memory, hither come”] 一诗为例）。

但值得注意的是，瑞恰慈提出散文感“似乎是反应的源泉”。因为在有限范围内，我们可以认为它是产生诗性效果的惟一来源。事实上，没有任何一首诗，读者的反应会只取决于诗歌的“散文感”。但《哀歌》这首诗所表达的与散文感试图要表达的是如此接近，以至于读者几乎会把散文感等同于诗歌的内容，一种在诗中完全被以诗歌

的形式实质上未加修饰地传达给读者的东西，在这种情况下，它只是为内容提供了一种朴素的装饰。

然而，即使在这首诗里，也还有很多证据使我们不能贸然接受对形式和内容关系的如此粗疏的阐述。例如，人们常常会发现，这首诗多处化用了弥尔顿的诗歌。小村里粗鄙的父老中不单有“缄口无名的弥尔顿”，还被描绘得如同弥尔顿笔下的乡村青年：“他们多么欢欣地赶牲口下地”与“每当晨曦刚开启她的眼睑”，利瑟达斯和他的伙伴“同赴郊野”的场景何其相似。或者来看脍炙人口的“世界上多少晶莹皎洁的珠宝”这节。虽然格雷本人可能从未意识到自己步了弥尔顿的后尘，但我认为“埋在幽暗而深不可测的海底”的珠宝和“吐艳而无人知晓”的花朵这两句完全是从《科摩斯》脱胎而来：它的著名台词中写到过“深海”中“无人寻索的珠宝”，10 行之后还有“被忽视的枯萎于枝头的玫瑰”的语句。

某些地方，格雷已经明显意识到自己受前人影响，因为他在笔记中对此有所说明；这些影响很多来自弥尔顿，其他还有很多则另有所本。其中一处与弥尔顿无关的影响显然让我有犀通之感，不过格雷没有提及（或许他没有意识到），即《哈德良大帝临终前与灵魂的对话》(*Dying Emperor Hadrian to his Soul*)。马修·普莱尔的译文是：

你拍动着翅膀，可爱的小生灵，
　我们定要今朝别离？
你以喙梳理自己的羽翼，
　就要飞向那未知之地？
且将乖张的性情，虚掷光阴的欢娱
　统统忘却，让它随风而去：

你沉思、不舍、忧郁
　对未知的一切畏惧又满怀期许。

我们可以对照一下：

要知道谁甘愿舍身哑口的“遗忘”，
坦然撇下了忧喜交织的此生，
谁离开风和日暖的明媚现场
而能不依依地回头来顾盼一阵？

由此可见，和《荒原》（*The Waste Land*）一样，《哀歌》也是由一系列典故和近似典故的材料组成。即使这首诗的素材是“诗性的”，也要归功于其他诗人的创造。当然，这并不是说我们读《哀歌》时非得死死抓住每一处典故不可。但那些对格雷这首诗大为称道的读者已经发现它多次用典。有鉴于此，我们最好不要低估这些典故对欣赏造成的影响，虽然要具体确定它们各自的作用并非易事。（它们的重要性或许要依靠读者的反应来判断，而这些读者要确实对此一无所知：据说，我们的公共教育体制正在迅速培养出会作出这样判断的读者。）

不过我要重申的是，这些典故造成的确切变化既难以衡量，更难以证实。要理解人们所说的《哀歌》的那种素朴和率直更好的办法就是考察它对传统材料的借用。为什么这首诗没有让人觉得陈腐老套，反而显得含蓄而耐人寻味？这些传统“材料”是死板乏味呢，还是被表现得生动感人、富有戏剧性？如果它们是生动的，那又体现在什么地方？

我们可以以诗中的拟人手法为例从最为明显的层面来讨论这个问

题。《哀歌》多处使用了拟人手法，这究竟是一些 18 世纪毫无生趣的陈词滥调，使这首诗不堪重负呢？还是一些能赋予诗歌生命力的隐喻？应当承认，其中一些拟人的描写——例如“雄心不要嘲讽他们有用的操劳”——似乎就经不起柯勒律治的攻击，他声称这些拟人修辞的效果，比一个大写字母的功用高不到哪里去。

在我看来，那些拟人修辞称得上名副其实。但如果从传统角度来看，就不尽如此，因为它们并非生动新颖的比喻。这些拟人修辞，倒是为一般问题提供了或许最为鲜明的例证，而这是对该诗的传统解读无法解决的问题。这类解读难以说明：该诗描述的“宏观真理”，也相当明显地体现在其他诗作中，而且都是从同一诗料库中选料缀饰，但为何《哀歌》成功，余者失败？就此而言，以往的文学批评并无显著之功，因为它未能引发别开生面的论述。

首先，值得注意的是，这首诗并没有在描述乡村墓园上浪费笔墨。当然，第四节提到了在“峥嵘的榆树底下……”。在诗的后部分中，诗人大致描述了村民们“又短又简的生平”，说到这里是“荒凉之地”，还有那些刻有“拙劣韵语”的“脆弱碑牌”——不过后面这些描绘已经显得粗略，并不具体。即使是在开篇几节，着笔的重点也不是墓园本身，而是一个人在此驻足时看到的景象——“牛群在草原上迂回，吼声起落”，逐渐低垂的夜幕，常春藤披裹、鸱鸮栖身的高塔。

而诗人在特意追忆长逝者时，描绘的也是他们的过去——村子（他们长眠的墓园）似乎还和他们生前一样。那首先是一个拂晓时的村庄（“香气四溢的晨风轻松的呼召”），或者正午时的村庄（“经常是他们一开镰就所向披靡”），而不是此时说话人极目远眺、暮色四合的村庄。即使是写夜色，这一节描写的也是过去他们在世时的景象，家里“熊熊炉火”还在燃烧着，等待现已逝去的人们。

这些地方或许已经很明显，不必特意强调。但强调以下这点应该是必要的：这首诗不是简单的思绪的吉光片羽，只集中于描写乡村墓园本身。确实，无论是对墓园的“写实性”描写还是“诗意”的描写，都不是这首诗获得生命力的原因。（这并不是说“墓园意象”在这个世纪缺乏代表性，或是毫无意义，而是要说明仅仅凭借“墓园意象”本身不足以使《哀歌》成为一首诗作。）

实际上，我们可以更深入一点。全诗大部分地方没有直接描写乡村墓园，而是将它与宏伟的修道院教堂加以对比，而且描写教堂墓地所花的笔墨，确实要远甚于对乡村墓园本身的描绘。

如果我们看出那些拟人形象其实就是18世纪时受人敬慕、凌乱分布在巴斯或西敏寺这种宏伟教堂前那些具有寓意的塑像，这一点便很清楚了。格雷的确没有局限于那些体现“怀念”、“荣誉”、“学识”的雕塑形象；实际上，他使用了更为平实的名字来称呼它们：如“雄心”、“豪华”、“谄媚”、“骄傲”、“奢侈”等。但即便如此，我们还是能轻易看出这些意象带着18世纪丧葬雕塑那种阴郁的“轻蔑的冷笑”，继承了它们一贯的姿态：一手抚耳，一手展开经卷。这些意象融会于以下场景中：

> 悠长的廊道、雕花的拱顶
> 洋溢着洪亮的赞美歌，进行颂扬。

这些意象的身份特征已经十分明显了。即使这样，可能还是会有读者心存疑虑。这是格雷的真实意图吗？对于格雷这样多愁善感的诗人，这一技巧是否过于机智、取巧？但如果这不是在回避问题，至少也是在拙劣地发问：因为作家的自我意识不是我们必须考虑的问题。作品的感染力应该源于诗歌本身。

简朴的乡村墓园使说话人想到了另一种墓地，那里家族徽章赫然宣扬着豪门的荣耀，到处是“栩栩的半身像”和“铭刻了事略的瓮碑”。必须承认，“荣誉”至少被化成了具有寓意的纪念碑上的拟人形象之一：

栩栩的半身像，铭刻了事略的瓮碑，
难道能恢复断气，促使还魂？
“荣誉”的声音能激发沉默的死灰？……

但无论我们把这些拟人手法比做雕塑也好，当做墓志铭中的华丽措辞也好，或者认为这只是诗人在以墓地的豪华暗示其主人家世显赫——不管怎样，这里的拟人手法都具有反讽意味。也就是说，它们受到乡村教堂简陋墓园的截然反衬，在对比之下更显得空虚乏味、毫无生机。让“荣誉”作为一种隐喻而拥有更多活力，会违背这首诗的本意。我们可以这么来理解：越是成功地将荣誉表现得丰富而感人，读者就越有理由觉得“荣誉”能“激扬沉默的死灰”。相反，越是死气沉沉，谄媚就越是流于空泛，企图“叫死神听软了耳根”也就变成了更加滑稽的讽刺。（当然，这里的反讽还可以更深入一层：谄媚试图去做无法实现的事情；但进一步讲，它的愚蠢也正好体现在试图去做早已完结之事：死神的耳根早已被“软化”了。）

一旦我们发现这首诗的写作目的要求反讽地使用拟人，就会发现诗中一些与此呼应的反讽技巧。它们意蕴丰富，其中一些还颇为复杂。例如，说话人让“雄心”不要嘲笑乡下人“家常的欢乐”。“家常的”（Homely）首先意味着“与家庭生活有关”，正如说话人在前一节中描写的那样——孩子们争相“牙牙地报父亲到来”。但“家常的”或许还可以理解为其他意思（这在美国还保留着，在英国则已经

逐渐消失），如表示“朴素的”、毫无修饰的（弥尔顿喜欢这么用，莎士比亚也明显如此）。

让豪华不要嘲笑“穷人又短又简的生平”。当然，严格说来，穷人是“不会被分年纪事”（annals）的。王朝可以被分年纪事，君王也可以，但农夫不行。选用这个词是出于反讽，不过，穷人“又短又简”的生平的确也就是他们的“编年史”——他们一生中的重大事件不过如此。

类似的反讽还有另一个更重要也更为精妙的例子出现在第十一节。所谓“栩栩如生的”半身像恐怕是指被赋予了生机的半身像——也就是说，雕刻者的凿子为它注入了灵魂。但即使最“栩栩如生”的半身像（anima，即呼吸、灵魂的意思），也不能将死者逃逸的灵魂唤回它的“宅邸”。下一行一语点破：那不过是些沉默的死灰。[1]

威廉·燕卜荪（William Empson）先生曾对这著名的第十四节中这些意象的作用作过如下评论：

> 从上下文可见，这表明18世纪的英国不存在“奖学制度”，即法语所称“才能者的生涯拓展”（carrière ouverte aux talents）。这些意象凄美动人，但读者依旧一味沉浸其中难以自拔。（诚然，格雷所处的社会不同于如今的工业社会，而是以人工劳作为基础的，但无论出身如何，有一技之长的人总不至于没有生路。）他通过把社会安排与自然规律相比，使人觉得它势所难免（其实不然），并赋予它本来无德享有的尊严。而且，珠宝本身不会为被埋藏在洞穴中而悲叹，鲜花也不会喜欢被人采摘；我们感到诗中青年的生命如同鲜花一般短暂、天然和珍贵，因此相信

[1] 在基督教观念中，灰（dust）指肉体。——译者注

他生不逢时反而更加幸福。在基督教观念里，童贞本身即是美德，因而自我克制也是美德；而赧颜（blush）则会引发性的联想，这使我们误认为这个穷困潦倒的青年没有被世俗（the World）玷污乃是幸事一桩。这首诗语调忧郁，说明诗人能理解那些与上层社会相悖的观念，虽然诗人自己对此并不赞同；对教堂墓地的情思并无新意，导致文体平常，缺乏个性，这些似乎是在通过对照说明，我们应该接受社会的不公，恰如我们接受死亡的必然。

传统观点认为珠宝、鲜花的比照只是“装饰”，燕卜荪一反过去的观点，见识不凡。但他试图建构“潜在的政治理念”，这有些超出了原诗提供的语境。至于珠宝、鲜花的隐喻是如何被全诗的语境赋予意义的，我们将在下文中加以讨论。

现在不妨先考虑一下这两个隐喻在下一节是如何发展的。这一节所举的三个例子初看平常，细究之下却耐人寻味，当然，“散文感”相当明显：乡间的汉普顿（Hampden）是一个名不见经传的（in petto）汉普顿；缄口的弥尔顿，是说这人虽然具有弥尔顿的潜质，却没有他那样的功绩；这里的克伦威尔，指的是他有可能成为克伦威尔（Cromwell），但他却不曾犯下那个人的罪行。但这一节的含义远不止这些，而且还充分地体现诗歌的散文感。上文说过，这三个人实际上是经过精心挑选的。我们很容易接受“乡间的汉普顿”这种说法，因为现实中确有其人，而且这里明显是个比喻。他不畏强权，所以被比做一位名不见经传的汉普顿，“乡间的”汉普顿。我们欣然接受这样的比喻，是因为我们明白这位乡间的汉普顿也许本应享有更大的舞台，真正成为汉普顿那样的人物，虽然这不过是假设。但我们接受了这样的比喻，就更容易接受下一个：如果“贫寒”没有“压制”

他“高贵的襟怀”，“缄口无名的弥尔顿”本来能够赢得弥尔顿的荣誉——虽然他没有什么功绩，只是有建功立业的可能。当然，就我们的接受程度而言，克伦威尔的例子是其中最为大胆的。这里没有强调他可能成为克伦威尔，而是从反面强调他并未犯下克伦威尔的罪行。该诗要求我们接受这样一个事实：“无罪的克伦威尔”本身就足以被视为楷模，因为他没有犯罪这一点得到了证实。

接下来的一行仍然显露出内在的反讽：没有害国家流血的克伦威尔不可能成为*真正的*克伦威尔。这与以下各节的议论密切相关：如果不是“他们的命运不许”，乡间的汉普顿和克伦威尔也可能犯下最惊世骇俗的“英雄”罪行——弑君篡位；或者缄口无名的弥尔顿也可能写下离经叛道的诗文，将会

……用诗神的金焰点燃香火
锦上添花去塞满“骄”“奢”的神龛。

诚然，说话者并未执意认为，倘若没有“被命运禁止”，这本应是他们势必选择的道路。他承认这些人不能“有所放纵”，但也不许“发挥德行”。然而其中隐含的评判还是极为现实的：如果“学糊涂”走上“光荣的道路”，“粗鄙的父老”将会有不少人在残忍和浮生中了却一生。光荣的道路最终也无非通往坟墓，与“耕地人脚步踉跄”归家的道路又有何不同？我们知道，坟墓与坟墓虽各有分别，但不过都是埋骨之所——生命消亡的事实是无法掩饰的——这也就是格雷的反讽何以感人的原因：它不是靠把耕地人的坟墓形容为“狭小的洞窟”之类的感伤渲染来达到其感人的目的。

在结束讨论“粗鄙的父老”命运如何之前，还要谈到一点。诗人写道，“他们有清醒愿望，从不学糊涂”。这里意味深长地反用了常用

词。人们想要糊涂是为了保持“天真淳朴”，而不是为了学到什么。如果要“学习”避免糊涂，无论出于何种目的，知识拒绝“对他们展开琳琅满目的书卷”都不啻是好事。因为知识必定导致的是痴狂，而非清醒。这些乡下人无须警醒的规诫——他们已经够清醒的了；“学识”只会驱使他们对“纷纭人世”作卑微的抗争。这里把“学识”说成是“世代积累”的产物，并非出于文辞上的修饰。如此措辞自有其道理，大部分人所理解的知识与我们将在本诗末尾看到的“知见”(science) 一词含义互有差别。

不过如果我们因此断定格雷只是急于为这些乡下人辩解，正如叶芝申明伊顿公学的学童们“无知是福（蠢即聪明）”一样，那就错了。他没有过于强调他们的欢愉，对他们的刻画也是写实的，没有失之伤感。这些人与睿智无缘：也根本与意志力完全无关，而是因为“他们的命运可不许……”。只有读到诗末那位青年的故事，我们才会看到选择自身命运的例子。

但是，如果这首诗是在对比乡村墓园和教堂的话，在第二十节，这两者又被再次并置了。尽管是以乡村墓园为立足点，但这种对比用得合乎情理。反过来，教堂墓地也因此获得了人性。即使是诗人笔带嘲讽描写的种种奢华铺张，也源于某种深切的感情，乡村墓园又何尝不是这样：尽管脆弱不堪，这里也“碑牌”林立，虽然韵脚拙劣、字迹凌乱，上面也刻有韵语，虽然无形，但也有雕塑。如果这一节继续把那些奢华富丽的墓地和地处“荒凉”之地的坟场加以对比，又对乡村墓园惋叹不已，那就显得像是在以此为人们建造这些豪华陵墓辩解，但这毕竟也是出于人之常情。这样，从某种特殊的、具有反讽意味的角度而言，那些“骄傲的人”也有几分值得怜悯。他们贪恋“风和日丽的明媚现场”——贪恋在说话人看来徒劳的一切——就像他们的陵墓比穷人的简陋坟场要豪华那样，他们的绝望也更深重。

第二十二节对弥尔顿诗句的反用恰当地加强了这种效果。“要知道谁甘愿舍身哑口的遗忘”这几句可以这么理解：什么样的人才能完全忘掉自我，即使在明媚人生面前也不留恋回首？实际上大多数人会理解为：什么样的人才会心甘情愿地屈从于忘却而不去回首张望？不过，这两种理解相得益彰，是可以联合起来的。要完全抛却凡俗的七情六欲，欣然离开“风和日丽的明媚现场”，这要求人们有勇气面对沉寂。无论是谁，总归要舍身“哑口的遗忘”。这样，骄傲富贵者也好，贫贱无名者也罢，他们的死亡就被放在了共通的人性这一层面上来评价（到第92行为止）。眷恋生命——害怕被尘世遗忘——不仅埋葬在“扁柏的树阴下”的穷苦人如此，“雕花拱顶”下的富贵人亦然。虽说对那位年轻人越是掬以同情之泪，对他人的讽刺意味也就越尖锐，但也不尽如此，因为无论贫富贵贱，他们的痛苦最终体现的都是人类深层的本性。

在我看来，诗人将二者的平衡处理得恰到好处。燕卜荪则认为，把诗人的自鸣得意与诗中人对卑顺命运的接受并置，等于是对诗中的这些要素视而不见。（作为人，托马斯·格雷可能有，也可能没有这种自鸣得意的弱点。不过，我们这里不是在考察格雷的政治主张，而是在讨论“哀歌”所“表达”的内容——两者不是一码事。）

考虑到该诗的结局，对此的任何疑虑都应该打消。说话人选择了什么样的命运？毕竟，倘若乡村里粗鄙的父老无法选择，是因为知识没有在他们面前展开琳琅满目的书卷，但至少他可以选择自己的命运：“知识可没轻视他出身的微贱。”他没有必要非葬在这乡村墓园不可，但事实上，他渴望在这里安息。

但在我们继续讨论他的选择有何意义之前，最好从结局说起。第93行，说话者开始谈到自己。因此，他本来应该说：

至于我，我关心这些默默的陈死人，
用这些诗句讲他们质朴的故事，
假如在幽思的引导下，偶然有缘分，
一位同道来问起我的身世——[1]

（这首诗的第一节，说话者是以我的声音来说话的："把整个世界留给了黄昏与我。"）具有戏剧性的是，随后他如此强烈地陷入沉思，自言自语，丧失了自我的身份。议论仍在继续，但却是以孤独的旁观者身份来发言，变为更普遍、更外在的声音。准确地确定第二十四节是谁的声音是关键所在：同道知己、缪斯女神、"清愁"，还是说话者本性的一面，到底是谁在说话？我们可以假设，说话人部分表达了观察者的本性的一部分，但无论如何，观察者情愿居于第二人称的位置：他期望预观自己的未来，不过是乡村墓园里的一缕亡魂。

我们说过，这首诗的最后一部分可以视为本诗对问题的化解：首先，我们知道这些乡人别无选择，只能做"小村里粗鄙的父老"；其次，那些骄傲的人选择的一切，也不过是过眼云烟；最后，诗里的这位年轻人能够选择，却最终选择了"荒凉之所"作埋骨之处。不过，虽然他的选择证明了命运加诸村民身上的禁锢——燕卜荪在讨论诗人的态度时没有考虑到这一点——但诗人并没有用它来支持说话者的选择，以免为追求崇高而失之造作；为了不过于脱离现实，也没有轻易点明他是这些乡下人中的一员。要被安葬在这里的"我"应该像他一样，消极地对待自我。而且，第二十四节也是从前一节发展而来：对即将离世的灵魂而言，期盼一位知心好友完全合乎人之常情。

[1] 卞之琳的译文为"至于你，我关心这些默默的陈死人，／用这些诗句讲他们质朴的故事，／假如在幽思的引导下，偶然有缘分，／一位同道来问起你的身世——"。——译者注

即使坟冢里也有“自然”的呼号，
他们的旧火还点燃我们的新灰。

说话者并没有过于孤高，不近人情。他也渴望有“同道”问起他的身世；甚至拟了一篇墓志铭供那位素昧平生的友人凭吊。

此外他十分清楚，他为何选择默默无闻的命运——幽闭于这个“生活的清凉僻静的山坳”——那些陪他穿越山谷、目不识丁的村民不会理解。他们有“清醒愿望，从不学糊涂”，不会陷入浮生；而他，头脑睿智，也不愿陷身于所谓的正道。这些人受愚昧所限，不能理解他的满腹学识。这是点睛之笔，由此，那位“白发的乡下人”对死者的描述才显得合乎情理。在他看来，死去的年轻人是个可怜人，脾气古怪，甚至有些疯疯癫癫：

有时候垂头丧气，像无依无靠，
像忧心忡忡或者情场失意。

这一点很重要：虽然这篇墓志铭能表明观察者做了什么，他命运如何，但这个白发的乡下人却是不识字的。即使他认识这些字，很明显，他也不可能读懂它，因为字里行间的意思表明，只有那青年人的“同道”才能领悟。这样一来，他自己的墓志铭就比周围的其他墓志铭显得更为孤凉——那些墓志铭上，“无闻的野诗神标注上姓名、年份，另外再加上地址和一篇悼词”。

这篇墓志铭有什么作用？它恰到好处地将全诗推向了高潮？或者不过是些陈词滥调，带着18世纪的陈腐气？兰多[1]打过一个比方，

[1] 华尔特·兰多（Walter Savage Landor，1775—1864），英国诗人，散文家。——译者注

说如果没有这块绑在身后的破铜烂铁，这本来是首了不起的诗；不可否认，这首诗问世以来，诗末的墓志铭几乎没得到过赞誉。不过，在我们为这篇墓铭辩护，将其视为诗歌之前，最好先确定我们已经读懂了它——理解文本本身，也明白它与全诗其他部分的关联。

先看第一个问题。(因为在这里，议论的声音保持了沉默，这提醒我们不能先入为主地去理解它的意思)：这篇墓志铭本身表达了什么？首先，从第1行就能看出，这位青年已经有所选择，这一点我们在上文中谈到过。他“以大地为枕”——可见他将被葬在乡村墓园，而不是大教堂的墓地。后面几行进一步解释他的选择：他将默默无闻，但并不是因为他的“命运不许”。“理性的知见”(Fair Science)从未轻视过他微贱的出身，像对待他周围的那些亡魂一样。但为什么诗人接下来写的不是：“但清愁……”？这样理解可能会更加简单：也就是说，他本来拥有投身名利场必需的知识，可满怀愁绪使他施展不开。但诗人选用的连词是“and”，这便激发出更为丰富的含义：他总是忧心忡忡，因此在“纷纭人世的钩心斗角”中显得不合时宜。这里清愁应该结合“理性的知见”来理解，后者有别于前文中所说的“学识”(knowledge)，而我们原有可能将它与学识误画等号。由于与理性的知见并置，清愁也就化为某种智慧，使他参透那些骄傲者营营以求的一切终将烟消云散。

“他生性真挚……”为什么这么说？因为如同寡妇的捐赠[1]，他的一生所有都奉献给了“坎坷”。为什么说上苍如此厚待他？因为上苍赐给了他希望得到的一切。但这里措辞的自相矛盾仅仅是反讽吗？如果把墓志铭与整首诗割裂开来看，也许确实如此。但这一节的反讽

[1] 典出《圣经》。一位贫穷的寡妇将两个小钱捐给圣殿，尽管微薄，却把她一切养生的都奉献出来了。——译者注

是以整首诗为背景的。说话者估计白头的乡下人会指给那位同道看的这篇墓志铭，应该当做对那些生平又短又简的穷人和受控于“显赫的权势”的人所作的评价来看。这篇墓志铭悼念的青年的确是一贫如洗（“他全部的所有，一滴泪”），但同时又无比富有——他天性真挚，因此上苍对他恩赐良多。（倘若此处出现的悖论显得过于轻随、过于偃漠，我们必须客观地结合语境来理解这一节诗行：上下文已经暗示，人生最可贵的莫过于得遇知音。“怀念”在骄傲者墓上立起了功勋的纪念碑，但却难免要与溢美谀词为伴。）

现在来看最后一节：要读者别再想法子“表彰他的美德”，这是否出于谦逊？诗中已经点明死者的两种“美德”。选择这两种，是因为它们普通平常，还是这在现实中极为罕见？如果联系上下文，这两种答案都说得通：对穷者慷慨施济，（以成就和作为）证实上天的恩宠，这些都是墓志铭的通常话题。从这个角度而言，说话者虚构的这篇墓志铭显得因循老套。但话又说回来，对这些美德的称颂一般是谀美之词，而非要立为师表。

但这样选择还有更合理的解释：文中提到的这两种美德尤其能为世俗观念所理解：上苍赐予他的，他转而奉献给需要它的人。因此这篇墓志铭应和了世俗的要求；对其余人而言，“他的其他美德”和弱点——则另有归属。这些只有全能的上帝能够知晓，与他人并不相干。

即便如此，如果说整首诗以墓志铭而结束已然尽善尽美，读者可能会不尽认同，我也不能满意于这样的解释。但显然它起到了应起的作用。而且如果说这首诗在结构上有所经营，而不是一盘散沙，那么它更是必不可少。

而且，我们还应该明白：不应该孤立地来评价这篇墓志铭。它是全篇不可分割的部分，上下文含义丰富。我们必须结合语境中体现的

戏剧性来阅读。比如说：即使这是一篇乡下人的墓志铭，虽然内容简朴，也许无法成为艺术的范例，但它的确是可以获得赏识的墓志铭。毕竟，它提到的这位年轻人“生平从不受知于富贵和名声”。它应该与夜晚在墓园中的沉思相关，因为它就是源于那种冥想。

然而，那位有朝一日读到它的“同道”又将如何？他见到墓志铭而拜读，却不知道它是源于沉思的构作——他会怎样解读这篇墓志铭？我们完全可以将这首诗看做是一种戏剧性的结构，然而，如果这样的话，这篇留待同道凭吊的墓志铭会不会与上下文的语境不符？或显得平淡无奇？但显然诗人已经考虑到了这个问题。我们可以假设，如果这位“同道”追问青年人的生平，他必然对这位青年有所耳闻，虽然诗中写道，“他不曾受知于富贵和名声”。这位同道是在幽思的引导下来到这里，看到这篇充斥着正当情调的墓志铭。既然他是青年的“同道”，他就应该完全清楚诗人在诗中为读者精心建构的语境，实际上，如果我们愿意，诗人已经把我们这些读者设想为这位“同道”了。诗人诗艺精湛，至少这首诗是如此，因而也就没有必要依靠这篇墓志铭的“散文感”来彰显。就诗歌本身而言，无论其功绩何在（或许无功可言），它都并非是“写于乡间教堂墓地的哀歌”；读者也不像那位“同道”，只能读到这么孤零零的一篇墓志铭；更不能认为格雷是在借诗中那位“不曾受知于富贵和名声”的年轻人自抒胸臆。

正如我们所见，诗中的描写使墓志铭迥然对立于乡村墓园的“刻画凌乱的碑牌”，也不同于那“铭刻了事略的瓮碑”。我们曾经试图找出它与这两者各自的联系。但如果从格雷本人的角度出发，会发现这首“哀歌”正是他的瓮碑——这首诗本身，这些他讲述乡下人“质朴的故事（tale）”的诗句——全诗每一行，整首诗都可以看做一个诗性的结构。至于“栩栩如生的半身像”旁边的骨灰瓮，它上面铭刻的“事略”（stories）则是艺术作品的来源。的确，就像诗中铭刻事略

的瓮碑出自说话人的虚构，这些故事也被进行过艺术加工。所有的一切都表示了瓮这个含混的字眼的意义。另一方面，说话者讲述的“故事”（tale）反倒无疑是“质朴的”（artless）。它在传统观点看来无法诉诸艺术。从这个角度而言，它们的确朴实无华，因为故事里的人本身就很质朴——过于淳厚，过于庸简，难有值得瞩目的经历。他们的生平不过是一段乡间故事；它若堪称一套“分年纪事”（annals），那么说邓恩笔下的情侣传奇是一部“编年史”（chronicle）就更恰如其分了。

但格雷讲述这个“质朴故事”的方式当真未经雕饰吗？这段故事确实简单；但讲述方式即本诗结构，是否也同样简单？从艺术角度上来看，我们大都不会将它归为粗陋之作——它没有随意拼凑诗性“素材”，对诗歌真理的阐释也并非“毫无修饰”。就其结构而言，倘若我们将《哀歌》当做诗篇加以裁断，或者仅仅视之为一篇诗作，均有轻忽之嫌。毕竟，它是一个“铭刻事略的瓮”，而且我们中的许多人会得出与邓恩同样的结论：这是个“精制的瓮”，比世俗中占地半亩的墓地更足以不朽。

第七章　华兹华斯和想像的悖论[1]

长期以来，人们把华兹华斯伟大的颂诗《不朽颂》（“Intimations”）与其自传紧密地联系在一起。确实，他的很多诗歌一向被理解为是有关自传的文献。所以现在我们要把他的一首长诗看成是一个自在的客体，似乎有点不适当了。但是，暂且这样看，至少只这么一次，实际上可能会带来有利的影响，也不会有损于通常理解的那种模式。

一般认为，华兹华斯的心灵历程非常重要：也许它是理解和研究华兹华斯至关紧要的因素。然而，诗歌就其本身而言，乃是一个个不同的结构。当然最终我也认为，由于华兹华斯是诗人，所以他的心灵历程会对读者产生重要的影响。

我们把华兹华斯的《不朽颂》看成是一首诗、一个独立的诗歌结构，甚至把他的有助于理解诗歌难点的书信、笔记和其他诗歌弃置一旁而不顾，那么，结果可能会很有趣。（需要赶紧向细心的读者说明的是，此处所说的舍弃当然不必是永久性的。）暂时这样做，的确能避免在诗歌所“表达”的内容和华兹华斯总体上可能要表达的内容之间产生混淆；而且，这样做可能确会让一些读者吃惊地看到，诗歌

[1] 本章中引用的诗文除注明外均由译者翻译。——译者注

除了它所明确表达的内容之外，就我们所认为的严格意义上的诗歌而言，它究竟设法传达了什么。

如果我们从这些方面研究《不朽颂》，就会有这样几种看法。首先，人们会看到颂诗在运用悖论方面比我们通常设想的要多。华兹华斯显然已经注意到其中的一些悖论；但是，读者会推测，华兹华斯可能没有意识到自己运用悖论到多大的程度。

其次，颂诗呈现出前后颇为一致的象征意义。对此，人们可能并不感到惊讶。比较令人惊讶的可能是诗中的象征表现出许多意义的含混。很显然，华兹华斯只是部分地意识到这种含混，有些时候，这种含混运用不当会导致完全的混乱。然而，在燕卜荪看来，多数情况下的含混是丰富而有意义的。而且，颂诗正是运用了这种含混，才产生了许多最精妙的效果。

再次，我们会发现“颂诗”中有几种反讽；华兹华斯对于诗中一些主题的处理，只有通过反讽才成功地得以表现。然而，《不朽颂》的主要不足也是源于这样一个事实：华兹华斯并不总是理解他的一些诗段运用反讽后所产生的全部意义。

最后一点，从已有的评论中或许可以看到，《不朽颂》中尽管有些优秀的诗段，但作为诗歌它并非十分成功。但是我们将能尽力对颂诗的成就据理力争，因为我们认识到并十分重视诗中对于含混的象征和悖论式的陈述的运用。事实上我们觉得，若不重视这个问题，就不会发现颂诗作为诗的很多成功之处，甚至也不会看到其中一些精确的陈述。

人们总认为以上几点是要证明这样一个事实：华兹华斯是以其头脑中“隐秘的”的一面写作《不朽颂》的——也就是说，该诗从他头脑的“无意识”中涌出，而他的“意识”则拙劣地修补它，想要减弱它的一些最佳效果，从而使之变得粗制滥造。假使这样的话，“意识”自然就被控制在最低限度。可是，上面我们才说到把诗歌严格地

当做诗歌来对待，撇开诗歌是对于华兹华斯传记的反映；现在又等于说还是来考虑他的传记，这样的自相矛盾，简直不能是一个批评家的所作所为。不过，重要的问题是要弄清楚人们提出的关于诗歌的性质是否真正源于有关诗歌自身性质的各种说法。其实若仔细想来，要在诗中发现种种含混、反讽和悖论，这对于许多读者来说似乎是努力使诗歌去适应普罗克拉斯提斯的床（Procrustean bed）[1]——总之，约翰·邓恩在这张床上睡得很舒服，而一个浪漫主义诗人，几乎不能设想他在这张床上会感到有丝毫的快活。

在读解这首颂诗时，我首先强调的是意象，华兹华斯努力使诗中的形象传达并表现他思想的过程中运用得成功或相对失败的意象。其实，我对颂诗的许多其他方面也很感兴趣，比如格律，尽管我不可能再对它们作详细的论述。

从《不朽颂》的开头，诗人说他失去了某物。他究竟失去了什么？该诗本身说的又是什么？诗中说，非天空的事物，大地以及各种寻常景物，曾经仿佛披着天体之光的外衣。我觉得，“披着”这个词似乎很重要，天体之光像一件外衣，可以被脱掉。天体之光对于大地原来不是固有的，它现在已经被脱掉了。如果天体之光是一件外衣，那么一定有人给大地穿上了这件外衣。（顺便提一下，衣服主题在后面写到那个孩子时又要出现：“追随光辉云彩，我们从上帝那里来”。）

披着光之外衣的大地，与第二节中的太阳、月亮和星星等天体相对称。太阳、月亮和星星是能够追随光辉云彩的光之载体，它们给大地穿上各种光之外衣。这里我们可以看到，诗中基本比较的两极在开头两节中已经出现：被赋予光辉的寻常大地和被赋予光辉的太阳或月亮。我们甚至还可以据此来预期颂诗的核心问题：那个孩子穿着光之

[1] 希腊神话，比喻用暴力强求一致。——译者注

外衣吗？还是他自己给周围的世界穿上了光之外衣？关于这个问题，将在后面细谈。

诗中说话者说，天体之光的外衣有着梦之光辉和清新。梦特别生动鲜明，经常带有强烈的感情色彩。梦时常表现熟悉的、甚至是家常的事物，但是伴随着熟悉感的消失，这些事物使人产生了新奇感。然而，梦又是捉摸不定的，我们难以剖析它。（我们可以推测，即使华兹华斯有可能直接面对弗洛伊德博士，他也不会看不出，弗洛伊德关于梦的精彩的阐释更像是科学，而非诗歌——“幼年的无意识追忆中感悟太人性的人生”。）此外，这句话从总体上暗示了光辉具有梦的非现实特质。也许这样理解是给一个意思单纯的短语增加了过多的内涵。然而，我要指出一些关于其非现实性暗示的理由。“梦”（dream）是以“在我看来似乎（seem）”来特别押韵的，紧接其后的是“现在已非往昔”。我以为，梦的特质一定与经验的暂时性有关。后来在诗中，梦与“想像的光辉”相联系，被形容词“易逝的”所修饰，最后，又与“那些朦胧的回忆”关联起来。

因此，第一节中成年人回忆的关于那个孩子的幻觉的含糊特征是隐含的，暗示了说话者失去的是某种短暂、朦胧和新奇的东西，但又具有洞见和整体性的特质，这种特质是其他感知不会——更不用说耐心地分析所能——复制或超过的。它是*幻觉的*，如同宗教幻觉，是顿悟。不过，幻觉也许还暗指某些无法做到的、不完全现实的东西。或许最有趣的是，《不朽颂》的说话者很快又让幻觉消失在寻常日子的日光中，这损害了幻觉的清新和光辉。失去的幻觉既比寻常日光强，也比寻常日光弱。

我认为，第二节在进一步限定幻觉的光辉与成年人和与大地的关系方面具有重要意义。表面上看，这一节只是继续限定失去事物的性质，即它不单是美的东西。自然仍然是很美的，但已失去了一种特别

的品质。然而，我觉得这意象似乎在其表面的陈述之后隐含了某些其他的、而且是非常重要的东西。与大地相对照，我们还有彩虹、月亮、星星和太阳——所有这些都是天体之光；我们还可以通过某种扩展的手段把玫瑰增添到这些天体之光中来，这并非是令人难以置信的。考利（Cowley）在其《光之颂》（“Hymn to Light”）中，就运用了这种扩展的手法把玫瑰当成光。华兹华斯说彩虹和玫瑰很美，我们期待他继续说，月亮也很美。可是，他在这里却用了诗中最精妙的一笔，与我们期待的表达模式完全不同，他说：“欢快的月亮/环视着周围无遮蔽的天空。”这里的月亮好像是幼年时代的说话者，当月亮快乐地环视周围时，看到了幻觉中的光辉。诗人看不到这个光辉，但他暗指月亮能看见，并提出月亮如何能看见：月亮自己发出光辉；她照亮了她的世界，从而也创造了她的世界。在我看来，这似乎暗示，欢乐地环视周围的那个孩子，既是幻觉的源泉又是幻觉的接受者。华兹华斯后来在诗中把这一暗示表达得更加明确。在第二节中，甚至阳光（虽然作为寻常日子的源泉，后来在诗中又被用做幻觉中光辉的对仗）也参与了光辉——“初升的阳光，灿烂无比。”顺便说一下，*初升*这个词，表明它是黎明时的景色：太阳的童年，不是成熟期。太阳像月亮一样，快乐地创造自己的世界。我认为，诗人在这里为我们读解第五节作了重要的铺垫。在第五节中，他说：“我们出生，只是睡眠和遗忘：/与我们共生的灵魂，生命之星，/已沉落在别的地方……”现在很清楚了，那个孩子追随着光辉的云彩来到这个世界，就像带着光辉的太阳或月亮，像月光、星光或曙光。

我在这里并非要证明华兹华斯有意在第二节中建立意象，为第五节作铺垫。华兹华斯是否有意这样做，在某种意义上我认为并不重要。我比较确信的是下面两行：

欢快的月亮
环视着周围

给任何一个敏感的读者留下了非常精美的印象，其价值是任何装饰所无法拥有的。当然，许多读者表示，这段著名的诗“我们出生，只是睡眠，等等”已经产生了一种特殊的效果，一种仅用意象之“美”难以达到的效果。以我所见，第二和第五节与主题的关系，以及两节之间的相互关系，是说明两节具有特殊影响力的一个有效的方法。

第二、第五节与主题的关系非常重要，因此我要暂时越过第三、第四节，以便进一步探寻第五节中关于光的重要象征意义。颂诗到第67行为止，前面的基本隐喻与孩子离开天堂，即他的家园有关——牢房的阴影包围着他——成长中的男孩渐渐远离了东方的黎明。如果顺着这个思路往下想，那么，无论如何他要到达黑暗或接近黑暗的地方。牢房的阴影几乎全部包围了这个男孩——他到了非常黑暗和阴暗的西方。然而，这一象征的含混激起了我们的兴趣，此前我们也注意到了。这个过程的高潮不是黑暗，而是强烈的日光：“最后，成年人看见灵光暗淡下去，/消失在寻常的日光之中。”于是，我们有了一个对比，它是在平凡的日光和星光或曙光之间的对比——是各种光的对比，而不是明亮和黑暗之间的对比。关于这个象征还有一个更难理解的问题，即阳光，在第二节中是初升的阳光灿烂无比，在这里却成为平凡的、寻常的和凡人之光的象征。

我指出象征中的含混意义，不是要谴责诗人制造了混乱，而是要赞扬他的微妙和精确。我认为，那个孩子与太阳或月亮之间隐含的比拟，在这里仍起作用，而且我还认为，华兹华斯非常看重他早期运用的修辞手段，重视程度要比绝大多数批评家所指出的还要深，或许比他自己意识到的也要深。虽然太阳在初升时灿烂无比，以梦之光辉和清新点亮了世界，甚至在他开始上升到天空之后仍以持续的光辉照亮

世界，然而，太阳渐渐毁灭了他的早期世界，变成了他自己的牢房。实际上，把整个诗节当做有关太阳行进的潜在隐喻来阅读并不难：灵魂如同我们的生命之星，也就是太阳，它已经沉落在别处。现在它并非全然赤裸地来到这个世界。曳着光辉的云彩暗示黎明。青年人像太阳，当太阳渐渐远离东方时，他离光辉也就越来越远，然后接近平凡的日光。然而，正是太阳本身发射出这个平凡的日光；正如成年人设计出了环绕自身周围的寻常日子一样，而现在他却忧伤地看着它。

我并不坚持我们一定要把这一节当成是成长的男孩和上升的太阳之间完全一致的对应关系来读解。诗中当然还有其他的隐喻介入：比如，越来越黑的牢房。但是否要指出其中最主要的象征意义，我认为不应该有疑问，因为它在诗中起着作用。而且，只要它是象征意义，我们就不可以想拿来就拿来，想扔掉就扔掉。光在整首诗中经常出现，而且大家一定记得，《不朽颂》是以又一个阳光再次凸现的场景结束全诗的：

> 片片云彩聚集在落日周围，
> 在冷眼观察人生无常的眼睛里，
> 呈现出严肃冷静的色彩……

附带说一说，那个孩子把“光辉”赋予世界的暗示在这里已经显而易见，片片云彩在始终观察人生无常的眼睛里呈现出严肃冷静的色彩。即使把“眼睛”解读为白日之眼的太阳，我们也只能使诗中基本隐喻之间的关系更加密切。如果太阳，也就是天空之眼，在观察人生无常之后是严肃冷静的，那么，同样观察人生无常的成年人的眼睛也是严肃冷静的。太阳和成长的孩子之间的对应关系，我们在第五节中就已注意到了，到此业已完成。

然而，有些读者认为，“阴影”这个词的出现仍然使这种解释显

得怪异。但此类读者就得准备去面对主要象征中的另一个更加令人吃惊的含混。诗中的盲目和黑暗并非如我们所期望的是幻觉和光辉的对立物。成年人远离东方黎明的终极点，如前所述，不是到达完全的黑暗，而是走近寻常日子。当诗人在第九节中对孩子的幻觉表示感激之情时，他确实把幻觉与盲目和黑暗联系起来：

是为了那些对于感官
和外在事物所作的执著追寻，
为了周围的消失和湮灭？
为了茫然的众生芸芸……

是为了那些最初的友谊，
为了那些朦胧的追忆；
那是些什么不必去管，
它们仍是我们一生的光源，
仍是我们观察一切的明灯……

无论神圣之光还是我们观察一切的明灯，在这里都是作为朦胧的追忆的产物。即使我们认为“朦胧的”仅仅意味着“不定的”、“易逝的”，我们仍会发觉很难不去考虑这个词与阴影和黑暗之间的某些关联。而且，如果我们仔细留意《不朽颂》中不断变化的视角，我们就会发现它在诗中常常是从光明转换到黑暗，从黑暗又转换到光明。对于身陷寻常日子的刺目和苍白之光中的成年人来说，童年时期的追忆是朦胧的；正如从诗人的观点来看，这样一个全神贯注于分析和解剖的成年人，看起来只能是盲目的。

事实上，我认为我们必须承认在华兹华斯的悖论中有一个方法论：他以超常的敏感努力说明两种感知模式的关系，即分析推理和综

合想像。这两种模式确实有关联，两者都是观察事物的方式。因此在我看来，诗中的光明和黑暗所呈现出的种种含混，不是混乱，而是必要的悖论。

华兹华斯对于他的两种理解模式的关系，一定自觉运用了悖论这一修辞手段，要想对这一关系作进一步的探讨，似乎要紧扣特定的解读。请看下面这一段，那个孩子被称为：

你仍保持遗产，最好的哲人，
你盲人中的慧眼，
不听不语，却察知深邃永恒……

为什么以这样热诚的努力
让岁月带来无可逃脱的压抑，
与你的幸福盲目相争？

察知深邃的儿童不知其察知深邃，甚至也觉察不到其他人是盲目的。事实上，他正努力（或者他不久要努力）变得像别人一样盲目。这一段是诗中最奢华的一段，然而，华兹华斯在此却保持着一种平衡。关于孩子，需要讨论的是其幻觉的孤立事实[1]。作为感官的眼睛，自然是听不见、说不出。孩子说不出他在永恒的深邃中察知到什么，他也听不到诗人的警告，警告他实际在努力抛弃他的幻觉。如果说，这一段达到了奢华的顶点，那么，其反讽的运用也达到了顶点。曾经拥有异常的洞察的他，现在是多么盲目啊，盲目地追求舍弃其异常的洞察从而变得盲目起来！

---

[1] 参见 I.A.瑞恰慈在《柯勒律治论想像》(*Coleridge on Imagination*)中关于这一段的讨论，第133页及其后。

然而，在探寻关于“光明–黑暗”这一象征中的隐含意义时，我不想忽略《不朽颂》的修辞结构。对于这方面的问题——语气的变换、各节之间的平衡，以及诗人想要突出这些对比所运用的格律手段——我不可能给予很多的关注，但又不想完全放弃诗歌发展的脉络。因此，现在让我们回到第三、第四节。

第三节的重点从视觉转换到声音，这是非常巧妙的一笔。诗人悲叹光辉从大地消失，可是他又暗示他至少能听到幸福的芸芸众生的欢笑，大地依然为他们显出光辉。声音主导着第三节：鸟儿的歌唱，瀑布的涛声，山间的回声，原野的风声——大抵就是这些声音——人们看不到它们，甚至羊羔的欢跳也与强烈的听觉意象相关——“像随着手鼓欢跳”。听着这些声音，诗人努力想融入这个欢乐的季节。他让牧童高声呼喊，然后，他在第四节中继续说，

> 幸福的芸芸众生，我听见
> 你们在互相呼唤……

这是一个盲目的成年人想进入欢乐的黎明世界时所发出的感慨。他能忍受幸福的芸芸众生在这个世界上尽情欢乐，而他自己却被那欢笑声排斥在外。如果有人因为这种说法过于微妙而提出反对——也许是过于微妙了——并指出诗人在说出

> ……幸福的芸芸众生，我听见
> 你们在互相呼唤

之后，他立即又说，

> 我看见

天空和你们一道喜洋洋欢笑，

我们并不是无话可说。在这里，可以说又有一个强烈的听觉意象介入进来，从而使声音而不是视觉成为主要感知。我们可以看见微笑，但笑声是要发出声音的，诗中天空与孩子们一起欢笑。诗人在某种意义上的确进入了这个欢乐的场面；确实他也在非常努力地要进入这一场面。但是，我所注意到的是，诗人似乎在尽力营造那里所没有的欢乐气氛。虽然，他的心融入孩子们的欢乐，但那毕竟是孩子们的欢乐，不是他的欢乐。我急于补充说明的是，这种带有几分狂热的意味从戏剧角度来看是相当适宜的。（顺便提一下，这一节的格律情形似乎也证明了这一看法，即诗中紧张的效果是有意造成的。[1]）诗人在五

---

[1] 我承认华兹华斯可能并不想要传达紧张的意味——这一节第一部分的韵律，可能令华兹华斯绝对满意，而且他还想使别人喜欢。但是，有一连串轻音节韵律和词中省略韵律，显然是想要表达欢乐的气氛，当华兹华斯在这里运用这些韵律时，实际上是生硬的。

我的心溶入你们的欢乐，	My heárt is át your féstivál,
我的头上戴着自己的花冠……	Mý head háth its córonál...

"心"和"头"是形成对比的两个关键词。但是，不同重音的安排却让人们难以辨认。

呵，多令人生厌的日子！我若愁容满面	Oh evil dáy! if í were súllen
而大地却忙于装点，	While Eárth hersélf is adórning,
这清新美妙的五月之晨，	This swéet Máy mórning,
孩子们到处采摘（鲜花）……	Ánd the chíldren are cúlling...

或许有其他阅读方式，但是，我认为无法在阅读这些诗行中获得一个欢快的节奏。我们将要快速阅读那些不是用来优雅快速阅读的诗行。不管华兹华斯是什么意图，紧张的意味完全适合诗歌总体上要求的效果。遗憾的是，第七节中的一些快节奏的词缺乏这种正当的理由：

一次婚礼或一个节日，	A wedding or a festival,
一次哀悼或一个葬礼，	A mourning or a funeral,

月之晨的欢乐场面的影响下，感觉“从沉睡的原野”吹来阵阵清风，他努力重新体验梦境，但他失败了。

但是，若要回到视觉和声音的对比中来，那么诗人在他的狂喜达到高潮之时应该说，

看见了，看见了，我高兴地看着！

而不是，

听见了，听见了，我高兴地听着！

因而，对于诗人就在下一行突然失去他的灵感，我们并不感到吃惊。诗人灵感的消失是伴随着这一节中第一个具体可见的物体出现的：

——但是，许多树中的一棵，
和我曾经观看的一片田野……

可见，五月之晨不再对诗人有任何影响，不再起作用了。

《不朽颂》开头的两节中就已出现著名的第五节的意象，关于这一手法我已经讨论过了。现在我想花点时间谈一谈第五节的另一个方面。诗人在“解释”幻觉失去时说，

我们出生，只是睡眠和遗忘……

这与第一节中

梦之光辉和清新

的联系是显而易见的。但是，我觉得很少有人注意到读者预期的这两者之间的关系被巧妙地颠倒了。我们的生命之星正在升起：黎明到来了。我们期待诗人说，正在出生的那个孩子即将醒来，他要抛弃睡眠和梦境。然而，他却说我们的出生是睡眠和遗忘。现实和非现实、习得和遗忘，反讽地变换着位置。

诗中关于“大地”这个词的运用包含了一些相对应的含混。通常，大地被用来衬托天体之光。比如，当诗人写道，

……那时草地、树丛和小溪，
大地和每一寻常景物，

它几乎就像诗人说过的“甚至大地”一样，而且这也是第四节中“而大地忙于装点”所隐含的意义。然而，从逻辑和语法上来看，我们可以回头将“大地”与“草地、树丛和小溪”联系起来——所有这些都是大地的外貌——正如我们可以期望把“大地”与“每一寻常景物”联系起来一样适当。诗人自己在诗中也时常愿意把大地当做自然中所有具体外貌的集合体，至少是陆地自然界的集合体。有一行诗无疑就是这个意思，如

……有一种光辉已从大地消逝

这一行诗着重暗示了这样的陈述：整个世界失去了光辉。

然而，关于“大地”的这些自相矛盾之处掩盖了一个更根本的悖论：我们一般认为，这首诗是歌颂自然对成长的心灵产生的影响，当

然，这大体上是对的。诗中常常提到山谷、群峰、溪水、瀑布、草地和大海等自然景观。然而，这些自然景观尽管与那孩子自发的欢乐完全融合为一体，但诗人自己已失去了这种欢乐，正是大地使他失去了这种欢乐。第六节提到这个悖论：

大地怀中充满了自己的欢乐……

什么欢乐？它们看起来好像是使儿童们在五月之晨沉迷于此的欢乐，也是诗中的说话者遗憾自己不能完全沉浸于此的欢乐。的确，《不朽颂》的第七节强调了这一事实：如它所说，快乐的孩子被充满琐事的世俗世界深深地吸引，而且这是一个非常“自然”的历程：

母亲的阵阵热吻使他焦急，
父亲的炯炯目光照他全身！

大地“甚至有着母亲的情怀”，“充满各种欢乐”。

她有着自己各种自然的渴望。

什么渴望？除了渴望和孩子在一起，我们可以把她“自己各种自然的渴望”理解为“属于她的”，“大地特有的”；但是，这种理解有了过多的提示，“自然的”意指“属于天性”，而渴望却不是大地特有的，在这个意义上的自然至少该是这样。

在努力使那个孩子忘却非俗世和超自然的光辉时，大地表现得很仁慈。诗人在他身上找不到可以指责大地的地方，她要孩子像在家一样舒适。我们在这里即将看到一个华兹华斯式的双关语，尽管可以肯

定，这不是他预先设想的双关语。大地被称做“家常的保姆”，仿佛透出这样一层意思：大地要孩子像在家一样自在。可是，“家常的”必定还有“不吸引人的、平常的”意味。[1] 她毕竟是辛劳而普通的大地，家常的、也许还有点乏味的、但却是富有同情心的、仁慈的大地。然而，正是这个大地，曾在诗人眼里辉煌无比，“披着天体之光”。

第六节虽然不是颂诗中有名的诗节，但却是反讽运用得最精妙的一节。它在结构上的意义极为重要，我们也许在过去没有给予它足够的重视。关于它在结构上隐含的意义，我想强调两点。第一，这一节明确地指出人类的灵魂不纯粹是自然的。当然，我们并不是像华兹华斯所提出的那样，完全接受关于灵魂先在的学说；但是我认为这一节说得很清楚，人的灵魂将一个异己的要素、一个超自然的要素带给了自然。那个孩子出身皇族——“他来自华丽的宫殿”——大地尽管有着母亲般的情怀，但毕竟只是他的哺育者。这里实际上隐含着一个比喻，乡下人抚养弃婴王子，尽管诗中“她的同住者”这个短语甚至暗示了他们之间更加不祥的关系：“同住者”只能是指前一节中牢房的同室者。

第二，既然大地实际上是家常的，那么这一节贯穿了前面所暗示的内容：即那个孩子把光辉赋予他快乐环视的清晨世界。具有反讽意义的是，如果那个孩子一直观看那世界，并被其中的美好事物深深吸引，那么天体之光就会消失了。

[1] 有人提出，在英国英语中，“家常的”（homely）没有“不吸引人的，平常的”的意思。或许现在没有，但请看弥尔顿的《科马斯》（1634）：

> 在家为家常的特征，
> 从此有了这些名称……

很遗憾华兹华斯不满足于依靠这个意象来表达他的观点，他觉得有必要包含无力的第七节。大概他以为读者需要更加明确的说明，而且，华兹华斯显然要确立他自己对那个孩子洞察力的看法。在前面几节中，他努力解释幻觉般的光辉的特质，对其必然的丧失做了说明。现在他想对整个过程的体验表达他更加明确的观点。结果，我们发现他在此不再努力去重新体验童年时的欢乐，或悲叹欢乐的丧失，而是采取了一个更加客观中立的立场。这种态度表现在第七节中。诗人在这里对那个孩子的态度是温和的，但温和中暗示了他对孩子开心的呵护，甚至还有点不太自信地去尝试幽默。然而，即使我们顺从了华兹华斯的意图，这一节也被认为是非常无力的，实际上有些诗行是非常平淡无奇的。此外，诗人对孩子开心的呵护和温和的表现与紧接其后优秀的第八节相对照，彻底地失去了平衡。我不知道，假如没有第七节，颂诗是否会更好呢？

如果说第七节表现了对孩子的呵护，那么第八节则显然是对孩子的颂扬。诗人是什么态度？我们要确定它——也就是说，我们要确定诗中实际说了什么——对于我们在总体上理解颂诗是至关重要的。为此，我认为有必要回顾一下我们已经详细论述过的一些内容。

大家记得，柯勒律治发现华兹华斯在第八节中运用的悖论非常令人震惊。几年前，I. A. 瑞恰慈在他的《柯勒律治论想像》中对柯勒律治的责难作出了应答。下面是他对柯勒律治的一个异议的回应：

> 句法“不完美”只是由于读者可能被要求去细想。他可能不得不注意到**眼睛**已经是**哲人**的比喻了——于是这两个词在一起就有了两者不可缺一的含义。柯勒律治说过，“理念之于自然规律好比视觉之于光”。作为眼睛，哲人没有必要去做任何其他事，只需对生命存在的规律作出反应。**听不见**和**说不出**通过完全

一致的韵律结构扩展了隐喻……那个孩子听不到（不能理解）我们的话；他对我们也说不出任何东西。华兹华斯想从他那里得到的，他无法给予；那个孩子的沉默（我们对它进行一步步解读，直到它否定诗中其余部分华兹华斯处理的所有显性的含义）可能成为诗中最重要的一点。我们也许指望用老子的话来证明这一点："知者弗言，言者弗知。"不过，引用柯勒律治自己说的话说，"普拉提诺（Plotinus）假设自然去解答一个类似的难题，他说，'如果有人询问自然，她如何工作，她是否和蔼地答应去听和说，自然会回答，你应该不要以询问来使我烦恼，而是要默默地理解，甚至在我沉默之时；不仅如此，而且还要默默无语地工作。'"

然而，在进一步阐述瑞恰慈的观点之前，读者可能想知道，对于瑞恰慈所作的辩护，华兹华斯可能会接受多少，特别是关于瑞恰慈所说的那孩子的沉默"可能成为诗中最重要的一点"这方面的内容。华兹华斯会认为它是最重要的部分吗？不管我们如何看待它，它对于我们也是这么重要吗？孩子又是如何在盲人中独具慧眼呢？

因为那孩子"仍保持（他的）遗产"；因为他依然梦想和回忆，尽管如此，出生只是睡眠和遗忘；又因为他仍靠近上帝，我们的家园。——我以为这就是瑞恰慈所说的"华兹华斯处理的……显性的含义"。但是，华兹华斯在诗中的处理并非如此简单。我们已经看到了另一种理解的暗示：孩子像月亮，"快乐的月亮/环视周围"，孩子快乐的想像与自身快乐的活动相联系，继而，与鸟儿羊羔欢快的活动相联系。那么，这首诗是有神论的还是泛神论的？柯勒律治一定注意了到这些难点。他继续质疑道：

……在什么意义上，上面引述的高贵的品质可以被用到一个孩子身上，而不会使它们同样适用于蜜蜂、小狗或玉米田；甚至一艘船，或者是驱船前行的风和浪？

瑞恰慈的回答很直率：

……为什么华兹华斯应该否认，这些品质很少能够同样适用于蜜蜂、小狗或玉米田？下面两行诗还有什么别的意思吗？

让小羊羔蹦蹦跳跳
像随着手鼓欢跳！

柯勒律治本人在他的《政治家手册》(*Stateman's Manual*)的附录二中要表达什么其他意思吗？"我在注视和沉思植物创造时总是有一种类似看到美丽婴儿的感觉……"

不论柯勒律治后来要说什么，对华兹华斯诗中所说的内容我们几乎不可能表示怀疑。"幸福的芸芸众生"这个呼语中无疑包含了羊羔和鸟儿，还有孩子。而且，我们也很难证明诗人没有包含月亮、星星和太阳。(如果华兹华斯没有把蜜蜂和小狗包含在内，那么我们可以确信，这种排除也是为了别的原因——诗歌的而不是哲学的原因。)当然，颂诗展开的重要因素是，那个孩子是人之父，比如，成年人华兹华斯，而鸟儿、羊羔和月亮不是人之父。不过，这首诗的首要之处还在于，不论孩子今后成长的过程如何，他拥有和谐的特质，而且显而易见拥有所有幸福的芸芸众生的欢乐。现在我们也许应该想到柯勒律治对欢乐的定义，对此华兹华斯也非常熟悉："……完整的意识和

健康的身心，感情和理智保持平衡。”

关于这一点，让我们来看诗中的另一处描写，著名的恢复诗节即第九节的最后几行诗：

> 所有与欢乐为敌的一切，
> 都不能完全把它们消除和毁灭！
> 因此在风和日丽的季节里，
> 尽管我们在深远的陆地上，
> 我们的灵魂仍看见那不朽的海洋，
> 它把我们送到这里，
> 我们瞬间也能重返那里，
> 去看那海岸上嬉戏的儿童奔跑，
> 去听那奔腾不息的大海浪涛。

华兹华斯说过，儿童是最好的哲人，能“察知永恒的深邃”，这是诗中第一次非常明确地将儿童与深邃并置。那么根据这首诗，这些最好的哲人是怎样理解儿童与深邃的并置？那就是通过儿童在海岸上的嬉戏。他们沿着海浪拍打的海滩，玩着小铁锹和沙桶。这是这首诗惟一明确描写的哲人的“阅读”。这似乎证明了瑞恰慈的阐释是正确的。

我写这些并不是要使人们去讥笑华兹华斯，完全不是。这是伟大的诗作。因为虽然大海是永恒之海，深广的海流奔腾不息，但孩子们并不感到害怕——感到很自在——充满了天真的欢乐。孩子们面对永恒的态度为其他哲人、为成熟的哲人做出了榜样，而其他哲人若要获得这种态度，势必要克服千辛万苦。因为孩子们是

真理存于其身，

而我们则要穷尽一生苦苦探寻。

这一段有一个反讽冲突——天真和欢乐的联想与庄严和恐怖的联想形成了对比——但是，有人很想说，这种冲突在最伟大的诗篇中几乎是常见的。

我在前面提出了那个孩子是如何成为“盲人中的慧眼”的问题。这首诗似乎包含了两种不同的、也许是相反的回答：因为孩子从上帝那里来，依然靠近天光之源；又因为那个孩子还接近自然，并跟和谐的自然外貌一样，正如羊羔、蜜蜂或小狗是和谐的自然外貌一样。根据第一种观点，孩子之所以在盲人中独具慧眼，是因为他的灵魂充满了神性；根据第二种观点，因为他是完全自然的。这两种观点能达到和谐一致吗？它们在诗中达到了和谐一致吗？

很明显，能否将“神性”和“自然”和谐一致地运用在那个孩子身上，这取决于我们在何种意义上运用它们。我以为，这首诗要表达的是，因为孩子靠近神性，所以他完全是自然的——这里自然的意义是，孩子拥有生命的和谐、天真和欢乐，我们把它与和谐的自然形体联系在一起。无疑，华兹华斯在自然这样“美丽的形体”中找到了神性的象征；然而，这首诗建立在比华兹华斯诗作的总体语境更广泛的内容上：整个基督教传统、羊羔、野地里的野百合，等等，全被用来作为这样的象征。

但是，我们还可以进一步断言，说这样一种对“自然”的读解表示了一种选择，而且是一种富有含义的选择，是华兹华斯本人所作的选择——关于自然还有其他解释，这些解释会产生与声称神性相对立的“自然主义”。指出这个问题是很有益的，因为要努力回答这个问题，或许能为《不朽颂》中的含混和悖论提供最重要的说明。

瑞恰慈说，在《作为“头脑之事实”的想像力》中，有“两个论点是柯勒律治（和华兹华斯）时常用来论及自然中或自然背后的生命（to a life in or behind Nature）的。”关于这两个论点，他陈述如下：

> 1. 诗人的头脑时常穿透“熟悉的薄膜和利己的渴望”，而获得一种对现实的洞察，把自然理解为象征某些在自然背后或自然之中的、不被寻常觉察的事物。（在《不朽颂》中，那个孩子没有被“熟悉的薄膜和利己的渴望”所损害，他看到自然披着天体之光的外衣。）
>
> 2. 诗人的头脑创造了一个把他自己的感情、渴望和忧虑投射其中的自然。（在《不朽颂》中，那个孩子将自己的欢乐投射到自然，正如月亮将自己的光辉投射到无遮蔽的天空一样。）
>
> 第一个论点是说，人类通过自然与某种不同于他自身、需通过自然感知的东西相联系。第二个论点说，人类利用自然，就像是运用一面镜子，把自然当做自身生存的变了样的形象。

可是，瑞恰慈骤然中断了自己的陈述，没有再去说明柯勒律治主张哪一个论点，华兹华斯又是主张哪一个论点，而是提出了两个他自己认为更重要的问题：“（1）以上两个论点一定是相互对立的吗？（2）任何一个论点与作为其源出的心智是什么关系？”接着，瑞恰慈继续说道：

> 想像不是将精神生活投射到自然之上……（即从外部对我们施加影响的［整个］影响界），而是投射在那个已然是我们感觉投射的自然之上。我们能够想像出的最无生气的自然已经是我们制造出来的自然。它是根据我们的某些需要构成的，当我们

"给它以从人类心灵获取的生命时，它就根据我们的其他需要重新构成"。（或许我们可以打断瑞恰慈的论述，而用华兹华斯自己的出自《丁登寺》[“Tintern Abbey”]的说法："……眼睛和耳朵感觉到的/这个美妙世界中的一切——既有感觉到的，/也有创造的……"）但是，我们的需要不是来自于我们本身。它来自于我们与自然的关系……（作为影响我们的整个外部世界）。不是我们创造了我们所吃的食物、我们呼吸的空气，或者我们与之谈话的人们；从我们与他们的关系中，我们又确实创造了所有的"属于"他们的形象。形象在这里是一个会引起歧义的、不能令人满意的词；它暗示了这些形象，由于我们所知道的一切都是构成的，因此在某种程度上，它们是非实在的或不真实的，仅仅是实在的复制品，而不是实在本身——虚构的事物。但是，**虚构**、**真实**、**实在**这些词本身没有意义，它们不是来自我们的经验。要说任何东西是虚构的事物，这似乎要预先设定事物比它本身更真实；可是我们不知道有什么东西比这些形象更真实。要说任何东西都是一个形象，这就暗示了有某个与之相应的东西；可是在这里所有的对应都是在形象之间。简言之，现实的概念出自形象之间的比较，在形象和不是形象的事物之间运用这个概念是不合逻辑的延伸，这种延伸使现实的概念变得很荒谬。

这种令人误解的实践是抽象过程的一个例子，它几乎不可避免地使两个论点——关于自然中生命是投射和真实的两个论点——被认为是互相矛盾的。我们会说"若是投射的，即非真实的；若是真实的，即非投射的"，除非我们仔细地回想，**真实**和**投射**的意义是来源于想像的头脑之事实。而当真实和想像被置于对立意义中时，它们就是抽象过程的产物，对于理解头脑之事实毫无用处，而仅仅有利于其他的目的。

我听到有人这样说，这固然很好；但即使我们同意关于真实和投射的这两个论点不必是对立的，又有什么理由认为华兹华斯也相信它们不是对立的呢？要回答这个问题，应该承认仅仅指出出现在《不朽颂》一诗中的真实和投射这两种论点是不够的。只有当我们能够发现它们在诗中某个地方互相起作用时，我们才可以赞同这两个论点协调一致。那么，它们在什么地方相遇？也就是说，颂诗真正的中心在哪里？颂诗实质上说的是什么？

颂诗说的是关于人类的心灵——其成长、本性和发展。瑞恰慈所说的“想像力的事实”发掘出了诗歌的核心。诗歌虽然涉及神学、伦理学和教育，但是，其重点不在这里。华兹华斯本人的颇为费解的笔记证明了这一观点，在笔记中他否定了任何想要反复劝导别人相信灵魂先在的意图。而《不朽颂》的伟大在于：华兹华斯在这里从事的是诗人的工作，而不是要反复灌输什么。相反，他努力使人们关注诗中不断变化的相互关系，而这种相互关系形成了诗中的主要意象。全诗正是以这个主题来结束的。感谢不是对上帝——至少在这首诗中不是对上帝——而是对人的心灵

……感谢我们赖以生存的人的心灵，
感谢它的柔情，欢乐和恐惧……

正是由于人心的本性，最卑微的鲜花也能给予即使不是天体之光的欢乐，也是某些如诗人所说的比欢乐更深沉的、但不是悲伤的东西——“眼泪无法表现的深沉思绪”。

如果说，颂诗是关于综合的想像力，如一个诗人后来所说，凭借想像力，

人制造了超人
镜子似的梦想

那么，诗中主要含混的动机就很清楚了。顺便说一说，这些基本含混在颂诗结束之时表现出来了。读者应该记得，就在说话者向人心表示感谢之前，诗人说片片云彩不是给予而是从慧眼获取它们沉静的色彩。但是，在这一节的最后两行，最卑微的鲜花不是获取而是给予人心深沉的思绪。无论哪一种含混我们都能理解。事实上，这首诗暗示我们必须从两方面理解含混。我们处理的不仅是光学问题。云彩从慧眼中获取的是比沉静色彩更多的东西——沉静来自头脑和心灵。而且，鲜花虽然给予了色彩——但它给予了更多，它给予了思绪和情感。

我的本意并不是发掘诗中主题，且进行阐述，这确非我的本意。我想要表明的是，诗中的意象是如何与某个主题建立联系的——不是含糊松散的联系——因此它是如何有力地表现那个主题的，甚至更准确地说，它是如何限定并提炼那个主题的。然而，对于恢复诗节中华兹华斯关于“决心”的处理，我不能说得这么精确。在一般意义上，我们知道华兹华斯在这里做什么：童年的幻想只是“原始同情心”的一个方面；这种幻想已经失去了——如前面的几节诗所表明的，不可避免地失去了——但那原始同情心还在。我们正是凭借着同情心而生存的。儿童和成年人之间实际上保持着延续性。

不过，我必须承认，我觉得我是在决断，而不是戏剧性地描述它。毫无疑问，我们可以在华兹华斯的其他诗篇里发现原始的同情心和欢乐之间的关系，“强烈的本能”和“宽慰的思绪”之间的关系，但这种关系几乎没有被吸收到《不朽颂》中。我们在最后几节中遇到的一些难点似乎不是丰富了含混，而是转移了混乱。比如，岁月带

来沉思之心，可是饱经岁月磨炼的那个孩子已是最好的哲人了。在我们的余烬里留有“一些”活力，可是与已经失去的东西相比，读者很难解释“一些”活力究竟是什么。如果我们竭尽全力扩展隐含的隐喻——如果我们说天体之光是美丽的火焰，但它必然会熄灭——原始的同情心是依然灼炽的煤——那么，我们必须承认这种扩展是过于精巧了。这个比喻并非有意要承载这么多的含义。关于意象的问题，假如要把《不朽颂》与沃恩（Vaughan）的几首诗进行比较会很有趣，沃恩的那些诗包含了一个与《不朽颂》非常相近的主题。我担心这样说似乎暗示了根深蒂固的赞成形而上学的偏见，所以，我建议用另一种比较：将其与叶芝的几首诗作比较。叶芝的这些诗描写了另一个相关主题：生命的统一与想像的统一力量。[1] 我相信，这种比较将阐明华兹华斯诗中的一些疑难问题，并说明《不朽颂》的一些不足。然而，在结束关于《不朽颂》的解释之前，我要驳斥一种可能产生的误解。我并不是要说，颂诗没有完成它的总体趋向，相反它完成了；我并不是想说颂诗中没有什么成功的地方，相反它有很多成功之处。但是，颂诗确有一些含糊不清的地方——这与最伟大诗作的丰富的多样性不是同一回事；它还有一些松散的结局，至少有一处虎头蛇尾。这些都令人非常遗憾。

然而，如果运用这种分析《不朽颂》的方法，即通过要求大量的意象，来指出颂诗的上述不足之处；那么，惟一公正的做法是要提醒读者，颂诗分析的重点是在光辉和意象的力量上，一种持续的、几乎贯穿全诗的力量。这种力量在过去几乎没有被完全归功于华兹华斯。甚至，对悖论的强调也没有造成《不朽颂》的这些不足——这些不足以前就被提出来了——但悖论或许有助于说明这些不足。事实

[1] 见第十章。

上，我们可以认为，如果我们明白华兹华斯所要表达的内容需要他运用悖论，只有通过悖论才能有力地表达出来，如果我们牢记华兹华斯对这种诗歌策略所持有的怀疑态度，我们也许能更好地理解《不朽颂》的优点和不足。

第八章　济慈的田园史学家：没有注脚的历史[1]

济慈的诗意味深长，暗示了诗人曾赞同阿奇博尔德·麦克利什[2]的格言："诗歌不应该释义，而是存在。"甚至有理由认为，对于济慈来说，激发这首著名颂诗之创作激情的（真实或是想像的）希腊古瓮本身正是这样一首诗，"明显可知但又难以言传"，是写在石头上的一首诗。因此更加值得注意的是，《希腊古瓮颂》（*Ode on a Grecian Urn*，以下简称《古瓮颂》）与济慈其他的颂诗不同，它以一个陈述告终——这个陈述带有格言的性质，它让古瓮表达了美即是真

[1] 本文是在我偶然发现肯尼斯·伯克（Kenneth Burke）关于济慈颂诗的精彩论文（《济慈诗歌的象征行为》["Symbolic Action in a Poem by Keats"]，*Accent*，1943年秋）前几个月完成的。虽然我的一些观点与伯克的有些雷同，但我决定不作任何改动，而且至少在一个方面，即关于 breed 和 Brede 的双关问题，这一点我仔细考虑过，但仍不敢苟同。

我很高兴地发现，两个在方法和目的上存在如此差异的批评家对这首诗有着如此彻底的相同看法。因此，从我个人的角度讲，我很乐意承认两篇论文中存在着诸多相似之处，我把它看成是对于某诗看法的重要确证，虽然这对于一些批评家来说似乎有些过分卖弄聪明（overingenious）之嫌。但是，除了这些普遍因素之外，我认为本文的重点与伯克多有不同，这足以给我继续发表该文以充足的理由。

[2] 阿奇博尔德·麦克利什（Archibald Macleish，1892—1982），美国诗人，曾任国会图书馆馆长（1939—1944）、助理国务卿（1944—1945），主要作品有《征服者》、《诗选：1917—1952》、反法西斯广播诗剧《空袭》、诗剧《J. B.》等。——译者注

的想法——更加具有格言性质的是——这一智慧的火花概括了人类知识的全部。

这就“意味”着（多少带点报复的性质）——不仅通过对真实的陈述，而且也通过对真实界限的界定——违背了客观对应物的原则。难怪有些批评家仍感到“寂静的、完美的处子”[1]的说法有些过分。

比方说，T. S. 艾略特认为“这一行（‘美即是真’等）给我的最深的印象是优美诗歌中的瑕疵，其原因一定是或者我没有理解，或者这本身就是一个不真实的陈述”。但是，即使对于那些认为自己理解了该行诗的人来说它依旧是瑕疵。米德尔顿·默里（Middleton Murry）在讨论了济慈的其他诗歌和书信之后认为他懂得了济慈的“美”和“真”都意味着什么，并且认为济慈在使用它们时希望能把它们恰当地归为一类，但是他最后却又不得不得出这样的结论：“我对于这两行诗在全诗语境中的价值的个人看法与T. S. 艾略特先生并没有太大的差别。”这番难解的断言很显然是对该诗的一种侵犯——并非源于该诗——也非常不适合该诗。

这基本上是加罗德（Garrod）的反对意见，而加罗德反对这一事实表明了这样一种观点，即：对《古瓮颂》结尾的反感绝不仅仅局限于批评家们臭名昭著的“现代性”共鸣。

艾略特、默里和加罗德认为“美即是真，真即是美”损害了整首诗，但这并不是真正重要的问题。真正重要的问题是以一种更加普遍的方式关注美和真：诗歌中的美（善、完美）与它似乎要断言的真或歪曲之间有什么关系？这是一个尤其困扰着我们这一代人的问题——

[1] “Unravished bride of quietness”直译应为“安静的、未被破身的新娘”，此处从查良铮译法。诗歌全文参见附录三。——译者注

用 I. A. 瑞恰慈的话说，是关于信仰的问题。

《古瓮颂》通过把真和美大胆地等同起来，用最尖锐的形式提出了这个问题——很显然，这首诗本身试图成为诗歌本质以及广义的艺术的寓言，当这一点变得明显时，问题也就愈发尖锐。《古瓮颂》已经明显地成为一个高深莫测的寓言：人们可以强调*美*即是真，从而把济慈归入纯艺术阵营，这是普遍的看法。但是，同样正确的是，人们也能够强调*真*即是美，与赞同宣传艺术的 20 世纪 30 年代的马克思主义文论家进行论战。"美即是真，真即是美"这一陈述的含混性应该可以警醒我们不要过分孤立地坚持这一观点，它迫使我们回过头来认真考虑这一陈述的语境。

但是，仅仅回过头来研究济慈的阅读、谈话和信件是远远不够的。我们在那里是不会找到答案的，即使学界倾向于探究勃朗宁具有讽刺意味的问题："约翰 · 济慈喝什么粥？"因为即使我们知道济慈在肉体和心灵上都喝了什么粥，我们也无法解决《古瓮颂》中的问题。原因很清楚：我们的问题并不是济慈其人对于美和真的关系想要表达什么样的看法，而是作为诗人的济慈是否能在这首特定的诗中证明美和真的关系？米德尔顿 · 默里说得对：诗中的最后陈述与整个语境的关系是最重要的。

事实上，艾略特在其抨击《古瓮颂》的那段话中也指出了我们用于辩护的诗行。在那段话中，艾略特把《古瓮颂》的最后一行与《李尔王》(*King Lear*) 中的一行诗相对照："成熟即一切。"对他来说，济慈的诗行是错误的。相反，莎士比亚的诗行没有济慈那么明显的错误，而且可能还非常正确。换句话说，莎士比亚的概括避免提出有关真的问题。但它真的是有关真和假的问题吗？人们会用这种方式来阐述艾略特所感受到的效果差异："成熟即一切"这一陈述通过剧中角色之口表达出来，并受该剧整体语境的控制和限定。它并没有

直接挑战对真的检验，因为它的相关性是由戏剧的语境来强调和改变的。

现在，让我们来假设人们能够展现济慈的诗行也以完全相同的方式构成了一种言语，一种有意识的谜一样的悖论，它也出自特定人物之口，同时也受诗歌整体语境的修订。如果我们能够展示这种言语“由角色”表达，非常合适，经过了精心准备的——那么这些诗行难道还没有“成熟即一切”那样的理由吗？在这种情况下，难道我们不应该撇开诗行的科学或哲学问题，而注重对这个原则的有意识的得体的运用吗？我建议这种原则才应该是这种情况下最合理的选择。《古瓮颂》可能就是如此，它为我们提供了人们所能够想到的最清晰的例证，以便检测这样一种努力的含义。

坦陈这一过程似乎是最好的选择：阅读这首诗，目的就是要了解其最后几行是否有充分的铺垫。但是这里对读者还有一些要求，即从读者的角度讲，他应当做好尊重诗人的准备。他一定不能把开始时对古瓮的刻画仅仅看成是含混的美丽描绘。当这种“单纯的装饰”被证明是富于意义的象征时——或者说他一直期待的反讽变成了仅仅能激发美感的图画时，读者也不应过分震惊。最重要的是，古瓮最后说出的带有戏弄性质的谜语也不应被看做是笔调上令人迷惑的断裂，读者不应该由于诗中潜在的悖论元素受到重视而过分困扰，甚至在那些他通常认为是悖论的、没有智慧闪光的诗中也该如此。当然，对读者提出这种要求并不过分——也就是说，读者应该能够确定济慈所言意味着什么，而且在遣词造句时非常精心。毕竟，这首诗是以一个悖论开始的，尽管是另一个温和的悖论：因为我们通常不会想到古瓮可以说话。但是，济慈还不止如此：他是通过强调明显的矛盾来开始的。

古瓮的沉默得到了强调——它是“静寂的处子”，它“受过了沉默的抚育”，但是古瓮也是“史学家”。史学家讲述真实，或者说至

少人们希望他们讲述真实。“田园史学家”又是什么呢？是同林中的庄稼人还是林中居民？或是书写森林历史的史学家？或许，古瓮包含了上述两种含义。的确，后一个含义极端重要：古瓮可以“铺叙/一个如花的故事，比诗还瑰丽”，而且古瓮继而表达的是“敦陂或阿卡狄”“以叶为其边缘的古老的传说”。但是，古瓮和它讲述的“以叶为其边缘的古老的传说”一样具有田野和森林的特征——“石雕/还有林木，和践踏过的青草”。当我们思考古瓮是如何讲述历史时会发现一个事实，那就是它不可避免地要成为上述两种意义上的史学家。也许它是田园史学家、农民史学家这一事实在我们的头脑中确定了其所述历史的尊严和“真实”性。济慈也已经承认说，它的历史可以被描写成故事——根本就不是正统的历史。

田园史学家当然不提供名字或日期——“是怎样的人，或神？”诗人如是问道。它所讲述的只是情节——人的，或神的，抑或神一样的人或是超人样的神的（不是罪恶的神）——尽管古瓮只是冰冷的石头，但是其讲述的情节却很丰富。虽然出现了“热烈的”和“狂喜的”这样的词汇，但也是静寂的、僵硬的古瓮在描绘这动态的画面。然后诗人更进一步地使用了悖论：场景是一种狂野的做爱场面，一种狂欢作乐的场面，但是古瓮本身却像“完美的处子”，或是孩子，一个“受过沉默和悠久抚育”的孩子。它不仅像一个孩子，而且像一个曾被“抚育的孩子”。用词非常准确，这一点毫无疑问。诗句暗示，“沉默和悠久”并不是真正的父母，而是养父母。人们感到，它们太年迈，无法生育。但是它们却像祖父母一样溺爱着孩子。古瓮是新鲜、无瑕的，虽然它已年代久远，但它仍年轻，而且摧毁一切的时间已经“抚育”了它。

在第二小节中，我们进入了那个古瓮呈现给我们的世界，开始考察，但不是把古瓮作为一个整体——一个有其自己形式的实体——

来考察，而是考察其表面的细节。但是当我们进入这个世界，沉默的言说这一悖论再次出现，但这次的形式是展现在花瓶上的物体。

该节的第一行运用了一个相当大胆的悖论——多次重读仍不能改变这个印象。至少我们还可以轻松地恢复它的敏锐。仔细研读可以发现，它是一个荒谬的陈述，但却真实——其真实程度与这个可以抒发胸臆的古瓮持平。听见的乐声远不如听不见的音乐甜美。诗人巧妙地运用了"柔情的风笛"来强调自己的奇想。事实上，我们无须强迫自己接受"柔情"这一形容词，就可能会接受诗人的隐喻。风笛，尽管听不见，却是刺耳的，就像是固化在古瓮上的人的行为——可能像在第一节描述的那样热烈而狂喜，也可能像在第四节那样缓慢而庄重（祭祀的过程）。但是，诗人通过把风笛描写为"柔情"，为他的隐喻提供了某种现实的根基：诗歌暗示道，风笛被温柔地演奏着；如果我们凝神聆听，就可以听到，它的乐声就在常音的界点之下。

这个普通悖论贯穿了整个诗节：表演者的行为是静止的，歌声将不停歇；相爱的人必有歌声相伴；少女总是要被亲吻，但却永远不是真正地被亲吻，她将永葆美丽。事实上，少女和古瓮一样，依然是"静寂的、完美的处子"——甚至没有被亲吻过。同时诗歌又暗示道，她和古瓮一样，其永葆美丽正是出于这一事实。

诗人显然在强调场面本身新鲜、永不止歇的魅力，可以抵御时间的流逝而不朽。但是，诗人的隐喻也同样合理。被描画的美是不朽的，因为它本来就没有生命。通过强化某些措辞，以便赋予其更深的含义，轻松而且非常细微地改变笔调也是可能的。如此一来，人们可以这样解释"你无法中断/你的歌"这句诗：即使愿意，乐师也无法中断他的歌：他就像囚徒被歌曲束缚着。同样，人们也可以夸大爱侣并不完全满足这一暗示："永远、永远也吻不上，/……但，不必心酸。"这里援引该句，并不是因为要坚持诗人的苛刻反讽，而是因为

这句非常重要，它可以使我们看到即使在这里悖论也使用得非常恰当，尤其是下一节中将要出现的笔调的转换。

正如许多批评家所言，第三节是前两节古瓮画面的再现。不会落叶的树木、不会停歇的风笛、永远热情的爱侣都再度出现。事实上，我不知道这节诗能否经得起失去前两节精美但又坚实的准确性的指责。确实存在一种对场景伤感流连的倾向："幸福"一词的重复使用可能就预示了所发生的一切。我认为，如果说颂诗有瑕疵的话，它不在最后两行，而在此处。但是，如果我们要尝试着为第三节辩护的话，我们可以通过强调被重复部分的悖论含义来达到目的，因为无论第三节中有何新意，都隐含在这些被逐步强调的悖论因素中。例如，树木不能"离开春天"是对"那树木也落不了叶子"的重复，但是新的一行却强调了言说的含义：缤纷的落叶是一种姿态，是告别春天的快乐。第二节中的吹笛人演奏了因无法听到而变得更加甜美的乐曲，但是第三节却暗示他将不会停歇，原因和爱侣们的爱不会停歇一样——歌曲和爱都没有完成。歌曲因为无法被完成而将"永远是那么新鲜"。

悖论又得到了进一步的发展，在这里爱侣的爱"永远热烈，正等待情人宴飨"。这里我们真的遇到了一种含混，因为我们可以把"等待宴飨"作为与"热烈"同等的形容词来看待——也就是说，"依然纯洁而且热烈"。但是全诗的主旨暗示，爱的热烈依赖于它"等待宴飨"这样的事实——换句话说，"热烈，正等待情人宴飨"可能也意味着"热烈，因为还在等待宴飨"。

但是，虽然诗人在第三节中最深地拓展了他的隐喻，但是与之相对应的反讽也是最深远的。在前一诗行中"热烈"而"心跳"的爱在下一行突然改变，"这一切超凡的情态"。但是，如果它是超凡的，就必定处于人类的情感王国之外，因此，也就不是人类的情感。

（如果有人认为我们应该把“它不会使心灵餍足和悲伤”看做是对“一切超凡的情态”的界定——换句话说，如果有人认为济慈所说的古瓮上描画的爱是超越使人餍足的情态，但却没有超越普遍意义上的人类情感，那他就错了。对于济慈来说，他在《古瓮颂》中强调的就是所有的人类情感都会使人餍足这一事实，也就因为如此，艺术才高于生活。）

前面强调这种反讽的潜流的目的并非要贬低济慈——指出该诗那些他自己没有意识到的诗中的含义。而事实远非如此：诗人完全知道自己在做什么。我在此提出此点的目的就在于确信我们真正了解了他在做什么。加罗德感觉到了这种讽喻的潜流，似乎把它解释成了济慈无法完全控制的因素。他说：“对于他的主题（艺术赋予形式的一种稳定性，这种形式在生活中无法达到永恒。）而言，‘真’让济慈比其所预期的走得更远。这种‘冰冷的牧歌’、这种‘静寂的形式’中蕴涵的纯而理想的艺术具有一种冷冷的静寂特质，这在某种程度上让他感到悲伤。在第四节的最后几行，尤其是最后三行，我可以推断，每一个读者都感受到了这种悲伤和失望的情绪。”那种情绪的确存在，但济慈并没有让自己“比预期的走得更远”。济慈的态度即使在前几节也比加罗德所言更加复杂：它更加复杂，更加具有反讽意味，如果我们想要把最后一节与《古瓮颂》的其他部分联系起来的话，认识到这一点就是非常重要的。济慈非常清楚生命被固定的瞬间要比流动的现实世界更加具有动感，这仅仅因为它是凝固的。刻画在古瓮上的爱保持着热烈和青春是因为它不是活生生的人而是冰冷的古代的大理石。

在第四节中，我们依然处于古瓮所刻画的世界之中，但是这一节所展现的场景与前面形成了鲜明对照。它强调的不是个体的情感和渴望，而是群体生活。它构成了“田园史学家”所要讲述的历史的另一

个章节，而且名字和年代都被抹去了。我们无从知道祭祀的队伍走向哪一个圣坛，也无从知道祭祀的场所。

而且，庆祝者所由的小镇也不得而知，诗人异乎寻常地给了我们广阔的想像空间。小镇可能坐落在山脚，可能毗邻大河，也可能傍着一个小小的海港。但是，可以确定的是，刻着图形的古瓮确实暗示了小镇的实质——小镇基本的特征。但是这一切却没有明白地描画出来。诗人想给我们更多的机会去想像，但是这一节通过意象和韵律的组织非常清晰地为我们描绘了这个小镇。它很小，很静，镇上的人们被联系成一个紧密的有机体，在这样一个“敬神的清早”，小镇上所有的人都来参加仪式。

这一节非常值得赞美。其具有魔力的效果蔑视了一切对宗教礼仪的忽视。但是，人们无须对这一效果进行任何机械而假意的描述，就可以看到为制造这种效果所做的努力：“绿色圣坛”中的“绿色”一词具有暗示意义——一种自然、和谐、充满生机的东西；这个词也暗示着小镇可能依傍着海湾，也可能坐落在山坳里——无论如何，它是一种远离尘嚣但又与地理环境自然结合的东西；“静静的堡寨”一词也有一种效果，这个词囊括了战争与和平之间的冲突，给人一种没有帝国主义野心的平静和独立的感觉——一种恬静感。

但是，回头再从该诗的更大格局来看：济慈在第四节做了一件本身非常有趣的事，它与古瓮是位史学家这一感觉紧密相连。诗中最动人的部分之一就是诗人对小镇奇异的空旷的冥想，当然，古瓮并没有刻画这种感觉。

虽然小镇仅仅通过古瓮上所表现的祭祀仪仗队暗示出来，但是却比诗中的任何事物都深刻。它的街道“永远恬静”，它的荒凉永远是个谜。古瓮上刻画的仪仗队中没有人能够再回到小镇去打破这种宁静，甚至也没有人能道出小镇为什么如此荒凉。

如果人们仔细研究济慈所为，他就会很轻松地感受到诗人沉浸在一种别出心裁的幻想之中，但是，这种幻想无缘无故而且迂腐。换句话说，诗人通过自己的想像创造了一个小镇，并通过信徒的仪仗队暗示出来，他给小镇赋予了荒凉和寂寞的特征，然后把这个小镇当成真实的，设想着过客可能会真的造访并为其空无人烟所迷惑。（对“再也不可能回来一个灵魂/告诉人你何以是这么寂寞”这一行诗我们没能找到其他的解释。）但是，事实上，当然没有人会发现这个小镇，除非是运用济慈发现的方法：具体说，即使是看到了刻有图形的古瓮，他当然也没有必要去问小镇为什么是空的。人们不难想像18世纪典型的批评家们会对这一逻辑上的瑕疵作何反应。

但是，济慈对幻想的延伸与整个诗歌并非毫无关系，这一点不难发现。小镇的“现实”与古瓮作为史学家的特性密切相关。如果前面一节关注的是静态描写如何传递动态的信息、无声的风笛如何奏出比有声的乐曲更甜美的音符、爱侣如何宴飨超越血肉之躯的热烈而令人心跳的爱恋，那么同样，古瓮所暗示的小镇所展现的历史要比任何真实的历史记载更丰富、更重要。事实上，想像中的小镇之于描写的仪仗队就如无声的乐曲之于永不停歇乐师的风笛。同时诗人通过把小镇当成真实的存在——小镇是如此真实，以至于诗人都能够想像出其寂寥的街道会对过客产生何种效果——以最有力的方式为他自己、也为我们暗示了一种本质上的真实。就像医生服用自己开出的药剂：诗人做好了信守自己创造的幻想的准备。

在第五节，我们离开古瓮描绘的令人迷醉的世界，来把古瓮作为一个整体、一个物体来审视。这一视角的转变是通过第一行的呼语“哦，希腊的形状……”来表现的。诗人把古瓮作为一个物体、一个独立存在的世界来发出自己最后的感叹。诗人为我们构筑的那个丰富、逼真的世界浓缩成古瓮上装饰性的花纹：“上面缀有石雕的男人

和女人。”拥有超凡生活的生灵——“这一切超凡的情态”——毕竟就是大理石。

当然，这是诗人从未否认的事实。正如我们所见，僵硬、固化、被捕捉的男人们和少女们作为反讽的潜流贯穿着第二、第三和第四节。这样，全诗的中心悖论就汇成了一个词组——“冰冷的牧歌”。“牧歌”一词暗含以下意思：温暖、自发性、自然、随和、质朴、简单和平凡之美。古瓮所讲述的是“如花的故事”、“以绿叶为其边缘的传说”，但是这位“田园史学家”是通过大理石来工作的。古瓮本身是冰冷的，它表达的超凡生活已经被定型、被安排好了。古瓮本身是“沉默的形体”，但是它讲话，不是通过陈述，而是通过“使人超越思想”来完成。它像永恒一样令人不解，正因为如此，它的历史超越了时间，在时间之外，也正是这个原因，它迷惑着我们受时间控制的心灵：它在戏弄着我们。

古瓮上雕刻的男人们和少女们不会像血肉之躯一样随着时间的推移而苍老：“等暮年使这一世代都凋落。”（顺便插一句，“世代”一词的含义非常丰富。在一个层面上它的意思是“被繁衍的”——来自于人类的生殖器官——亚当的后裔。但是，死亡与人类如此贴近，“世代”一词在这里本身就变成了一种对时间的衡量。）石雕的男女处于时间之外。他们所装饰的古瓮会留存下来。“田园史学家”会向其他世代讲述它的历史。

它会讲述什么呢？可能就是它现在对诗人说的话：那种“定型的经验”，想像的启示，体现了人与自然之间最基本的感知。古瓮是美丽的，但是它的美丽基于——难道本诗还有其他焦点吗？——对本质的一种想像性感知。这样一种幻觉是美的，但它也是真的。田园史学家为我们展示了美丽的历史，但它们也是真实的历史，这是一位优秀的史学家。

但是，田园史学家所给予我们的“真”是我们在地球上可能得到的惟一的一种真，而且，它也是我们不得不拥有的。名字、日期以及特定的环境，这一切丰富的数据——田园史学家都悄悄地忽视了。但无论如何我们将永远不会得到所有的事实——对事实的积累是永无止境的。而且，仅仅积累事实——这一点我们这一代刚刚开始意识到——是没有意义的。田园史学家做得更为出色：它选取了几个细节，然后安排这些细节，使我们不仅得到了美，而且也得到了最本质的真的启示。简言之，它的“历史”是没有注脚的历史。它有着神话的效力——不是那种优美但毫不相关的虚假神话，也非无端的幻想，而是可以作为对现实的一种有效感知的神话。

对于“颂诗”最后几行的“意义”就谈这些。这是一种与过去的诠释稍有不同的解释。但是，在这里提出这种解释并非要假装新奇。我们所看重的是这样一个事实，即它可以从“颂诗”本身的语境中剥离出来。

那么，批评家认为，最后几行不恰当的警句的运用打破了诗歌的笔调，该如何应对这一不同见解呢？隐含的答案可以概括如下：通观全诗，诗人强调的是会说话的古瓮这一悖论。首先，古瓮本身可以讲述故事，可以展示历史。再者，古瓮上刻画的各种人物能奏乐、讲故事、歌唱。如果我们注意到这些，那么对于古瓮的再一次讲话我们可能不会感到吃惊，不是让它讲故事——这是一个相当容易接受的隐喻——而是让它站在一个更高的角度上讲话，让它对自己的本质做一番评说。如果古瓮被恰当地用戏剧表现，如果我们跟上了诸多隐喻的发展步伐，如果我们充分注意到了贯穿全诗的悖论，那么我们可能会做好准备来迎接“沉默的形体”所表达的谜一般的终极悖论。但是，那样的话，我们就不会感受到绝对的、毫不夸张的概括将要步出诗歌的语境，与统治着我们这个世界的科学和哲学的概括竞争。

"美即是真，真即是美"与莎士比亚的"成熟即一切"有着同样的地位、同样的合理性。它也是一种"角色"的言说，受到了整个语境的支持。

如此结论似乎有过分强调戏剧的得体原则之嫌。这对于艺术中"真"的问题的复杂性不公平，同时对济慈的寓言也有失公允。即便如此，戏剧性的得体原则对我们的影响可能比想像的更加深远。尊重这一原则，至少可以保证我们在与文学真正相关的层面上解决"真"的问题。如果我们能够看到诗中的断言将被当做有机整体语境的一部分，如果我们能够抵御孤立处理问题的诱惑，那我们可能会很愿意继续从戏剧整体的角度处理作为一个整体的诗歌本身所具有的世界观、"哲学"、或是"真"的问题：也就是说，我们将不会为了那些通过释义从诗中得出的某些主题陈述而忽视态度的成熟、戏剧的张力、情感和知性的连贯。也许我们最应该学会怀疑自己可以通过释义再现任何诗歌的能力。这种怀疑是有益的。济慈的田园史学家，并没有高高在上地"戏弄"我们，而是为我们展示了这样一种怀疑，也许田园史学家所"说"的就是要在这种怀疑中使我们得到确信的感觉。

第九章　丁尼生悲叹的动因[1]

丁尼生也许是最后一位考虑把悖论和含混的微妙含义相联系的英国诗人。他当然不是一位没有思想的诗人：他——尤其是在后期——与其时代出现的“大”问题进行着果敢的斗争。但是，正如丁尼生所做的那样，这种斗争通常都置身于诗歌本身的文法和象征之外。与其诗集《纪念哈拉姆》（*In Memoriam*）中的主人公一样，丁尼生与“自己的疑惑进行着斗争”——他并没有把这些疑惑作为丰富含混的手段而置入诗歌本身的结构之中。

然而，虽然这种概括非常准确，但是丁尼生并非总能成功地避免含混和悖论：事实上，在有些诗作中，他对含混和悖论的无法避免反而使其作品更加优美。《泪，无端的泪》（“Tears, Idle Tears”）为我们提供了很好的例证。从严格的逻辑视角看，有些人认为丁尼生在这首诗中无论对错，事实上丁尼生的这首诗比他许多“有思想”的诗在组织原则上更加一致。

对该诗的任何阐述都将从思考泪的本质开始。是无端的泪吗？或更确切地说不是最有意义的泪吗？难道“无端”（即不是由于突然降

[1] 本章的诗歌采用的是陈维杭的翻译（有少许改动）。

临的悲哀流泪）这一事实本身不能证明泪水是发自更深刻、更普遍的原因这一事实吗？

事实似乎如此。诗人也是运用了一个悖论来开始这首诗的。诗的第三行表明了说话者毫不怀疑泪来源于某种神授的绝望。它们“涌上了心头”——这是因为一开始泪就被宣布是“无端”的。

是该指责还是赞美丁尼生对悖论的使用，这一问题尚待进一步讨论。目前我们认为，丁尼生这样开始这首诗是一种大胆的尝试——如果说这种大胆不是把“无端”等同于“来自神授的、绝望的深渊”，那么至少也是大胆而极度颠倒了说话者一开头对泪的描写。

当说话者眺望美丽而静谧的景色时，泪水“涌上了心头”。是对“秋天欢乐的田野”的眺望带来了时日不再的忧思吗？诗人没有这样说。在眺望“秋天欢乐的田野”和想到时日不再时泪水模糊了双眼。虽然诗人自己没有把这些动作更加密切地联系起来，但事实上我们大多数人都愿意赞同这种更密切的联系。因为，如果我们把“秋天欢乐的田野”换成是“四月欢乐的田野”，泪水和田野这两个词语就没有联系了。事实是，田野是秋天的田野，虽然欢乐，但还有一种事物将要结束的含义，秋天的田野确实与过去相联系，因此很恰当地暗示了观者对过去的思绪。

总之，第一节有一种统一性，但却不是在普通的语言逻辑中得到认可的那种统一性。我认为，对它的认可只能在戏剧语境中找到。事实上，这一节通过说话者没有任何明显诱因但却突然而至的泪水和他对这种泪水解释的寻求暗示了说话者的心理活动。他把泪水称为“无端的”，但是即使他说“我不知道这泪是为了什么”，他仍旧意识到泪水是来自于他的内心深处——他在下一诗行中很愿意地把泪水与某种“神圣绝望”联系起来。但是，虽然说话者本人在这一节的结尾时才意识到，泪水的真正诱因是回想过去。因此，从心理学和戏剧学

的角度看，在诗歌的最后一行才明确地说明泪水的真正诱因是非常正确的。

再者，第一节再次说出说话者心中的惊疑和迷惑，提出了后来各节将要分析的问题。其戏剧性效果有如下述：这一节似乎不是一种经过了深思熟虑的观察，而是冲动的言说——一种说话者已经开始但尚未知道将如何结束的陈述。

在第二节中，如果诗人把不再重来的日子描写为“悲哀的”，我们并不会吃惊，但是当我们听到他用“新鲜”这一形容词时我们却在某种程度上感到震惊。而且，诗人对此又一次未加解释：第二节实际上是由“新鲜”这个词开始的。但是这个形容词却为自己找到了很好的理由。

过去像黎明一样新鲜——新鲜得像照在船帆上的第一缕光芒。显然船是值得期待的，它带来了朋友，“来自另一端的知音”。从表面上看，这种比较是单纯的：“另一端”只是一个相对极，它是位于地平线以下的世界——另一端从某种程度上说表现了一种旧式的地理，它们表现了地球的弯曲效果。笼罩着光芒的船帆，是从天尽头驶来的船只上最先出现在人们视线里的部分。

但是“underworld”一词[1]与希腊神话中的“地狱”——阴暗的王国，死者的居所——也有着必然的联系。这样，把不会重来的日子描写为新鲜的尝试很微妙地发展成了那些日子自身所属的地方，它们不属于我们这个光明的世界，而是属于一个“阴暗的世界”。当然，这一暗示在下一诗行中得到了强化，用船的隐喻来为我们提供一个悲哀的画面：夜晚，笼罩在船帆上的最后一抹红霞，

[1] Underworld 一词有阴间和地狱的意思。但为贴切起见，陈维杭在诗中译为“彼岸”，因为船从“地狱”带来知音与中国习惯不符。译者认为，该词译为“另一端”似乎更加恰当。在这里为清楚起见暂用英文原词。——译者注

我们心爱的一切消失在天边……

同一种基本的象征——笼罩在船帆上的最后一抹红霞——被用来暗示悲哀和新鲜这两种特质，这一事实强化了这两种特质之间的联系。在第三节中，这个过程更进了一步：两种特质（“陌生”代替了“新鲜”）被明确地联系起来：

啊，凄凉又陌生，就像黑沉沉的夏日拂晓……

这里诗人已经不满足于通过两种不同，甚或是紧密相连的形象来暗示悲哀和陌生这两种特质了。在第三节中，同一个形象暗示了那种特殊的悲哀和陌生。

这一形象得到了细致的刻画。它也涉及了拂晓的景象，虽然这有些反讽的意味，因为新的一天的开始对于一个濒死的人来说意味着漫漫长夜的开始。濒死的眼睛，诗人暗示道，已经长时间地睁目无眠——时间的长度足以看见

窗子逐渐呈现出的朦胧的方形……

马上就要长眠的濒死的人，比把第一声鸣啭传入他濒死的耳朵的“半睡半醒的鸟儿”更加清醒。这些鸣啭为什么是悲哀的，这一点我们可以理解，但是它们为什么是陌生的呢？那是因为对于最后一次听到鸟儿歌唱的人来说，这种歌唱就好像是他从未真正听到过的。这种熟悉的声音拥有了一种不真实的特质——陌生的特质。

如果这首诗仅仅是对过去甜蜜哀伤的忧郁的沉思，那么第二节和第三节在全诗中就没有什么存在价值。但是这首诗不仅仅是这样一种

沉思：过去的意象随着让说话者震惊之陌生的清晰而出现。它们的清晰和新鲜说明了泪水何以突然而至以及说话者何以在诗中与之较量的心理难题。如果过去只是存在于淡淡的忧伤和衰弱而熟悉的悲哀中的话，那么难题和诗都将不复存在。至少，我们不会读到这首诗：我们当然也不会读到最后一节所表达的强烈感情。

如果这种强烈的感情是有理由的话，那么它一定是来自不可触及的明显接近和亲密存在：那些不再重来的日子要比传统的“无法唤回的亲爱、死去的日子”意味更加深刻。它们一定是无法唤回的，但又是鲜活的——非常撩人地生动和接近。只有如此我们才可以感觉到说话者在做如此呼唤时的道理

亲切犹如人死后依然难忘的吻，
甜蜜如幻想中假装的吻，因无望而印上了
等待着别人的嘴唇……

只有这样我们才能接受最后的这个悖论

噢，生命中的死亡，那再也不会重来的日子。

在第三节中我们就已经注意到了说话者如何把过去的陌生和悲哀比做鸟儿在濒死人耳边的鸣啭。这一比较中还有相当巧妙的反讽对比。说话者，一个活生生的人，通过展现不再重来的日子对于他来说是多么的悲哀和陌生，来说明过去的日子有多么悲哀和陌生，有如觉醒的世界上的日常活动让一个濒死的人感到悲哀和陌生：逝去的日子对于生者是一种陌生而新鲜的悲哀，活生生的现实对于濒死的人也是如此。但是，这里的意义决不仅仅是一种角色的反讽式颠倒，在每一

例中都存在一种被已知世界所摒弃的感觉。

这种反讽的对比也表达了贯穿于诗歌最后一行的绝望感的原因。以“无望的幻想”而虚构的吻之所以最为宝贵是因为它的无望，但记忆所呈现的是幻想的特质。它具有同样的无望性——这吻像那些“印上了等待别人的嘴唇”的吻一样不可再得。已经实现的过去变得和无法实现的未来一样令人难以置信。对于说话者来说那些不再重来的日子和过去一样亲切，像未来一样甜蜜，把它们和过去与未来的其中之一或是两者相比，结果都是一样的。

但是不再重来的日子并不仅仅“亲切”、“甜蜜”，它们还很“深沉”、“狂野”。这里在文法上出现了一些问题。日子怎么可能像“爱恋一样深”或是“因不尽悔恨而狂野”？“呕，生命中的死亡”这一呼喊占据着什么地位？它是否仅仅是像“呕，上帝！不再重来的日子！”一样充满痛苦的呼喊呢？或者它是一种松散的同位语——“不再重来的日子就是一种生命中的死亡？”

我们提出这一问题并不是要吹毛求疵，我们也不是无法为丁尼生在这里的放纵寻找理论根据。但重要的是我们看到了诗歌到底需要多少放纵，读者根据什么觉得这种放纵有道理。人们通过细察所发现的并不是混乱而是丰富。但这种丰富是通过组织原则来达到的，这些原则使得不止一个丁尼生的崇拜者在试图使现代诗人“黯然失色”时感到了困难。

例如，过去的日子如何能够“深沉”？当然，这个问题并不是太难。过去被统统埋葬：不再重来的日子构成了人生的最深层，念及它们时涌出的泪水可以说是来自“神圣的、绝望的深渊”。但这些日子如何会因“不尽的悔恨而狂野”呢？这里所要求的拓展更雄心勃勃。事实上，是说话者，即那个人，由于想起了那些日子而不尽悔恨，因而狂躁起来。

当然，人们也可以把这个形容词看做是以维吉尔的庄严的恐惧(maestum timorem) 为模式而转换过来的一个表示特质的形容词；或者是丁尼生自己有意识地寻找的理由（如果他真的感到有这个必要的话）。但是人们除了简单地遵循业已建立的文学传统的权威之外还可以找到更好的理由。人们感到人和记忆中的日子是一体的。人就是其记忆的总和。用在因不尽悔恨而狂野的人身上的形容词也同样可以用来描绘那些使他因不尽悔恨而狂野的记忆。那么是这个人的记忆承载了他自己的感情还是记忆赋予了他感情呢？如果我们究根问底，就会发现最终的区别并不很大。或者更确切点，通过采用该诗本身的隐喻，我们可以深入到一个没有差异的深度。不再重来的日子深沉而狂野，被深深埋藏但又没有死去——在表层之下，意识不到，但却存在于生存的最核心部分，悄悄地保持着生机。

过去本应当是驯服的、受束缚的、就范的，但是它不是。它有能力冲破阻力，浮于表面。因此，“狂野”一词的使用是大胆的，但又是有道理的。它加强了前面小节中一直暗示的含义：“新鲜”、“陌生”，现在是“狂野”——所有这些形容词都暗示了一种充满激情、非理性的生活。这样，“狂野”一词不仅强化了以前提出的悖论，而且也为最高潮的悖论，即“呕，生命中的死亡”，做好了准备。

最后一节得到了读者情感上的强烈共鸣。但这一点仅是这一节还是无法达到的。这一节依赖前几节，最后的悖论也和第二节、第三节的隐喻密不可分。应该如此。之所以在此强调事实的理由是：这首诗，由于其充满激情的言说的幻象——未经考虑的、松散和明显有些混乱的——结构非常紧凑。它再现了一个有机结构，而话语整体效果正是整体结构的体现。

我认为，读者几乎不会对该诗主题的概括持有异议，这一点前面曾有所涉及。读者或许还会赞同对诗歌价值的普遍判断。但是读者可

能会认为对于诗歌结构的重视如果不是起到坏作用的话，也是无关紧要的。尤其是，他可能会认为对悖论、含混以及反讽式对比的重视非常令人不快。根据以往的经验，读者没有想到在丁尼生的诗中会有这样的东西，而且他整体印象是这些特质的存在代表一种相异的、“非诗性的”物质的入侵。

我并不打算给这首诗赋予知性的内容——把事实上自然而简单的东西意识化和艺术化。但是，反讽的对比和悖论这两种特质在这首诗中的确存在，而且也的确与诗歌的巨大感染力有关。

那些单纯强调“朴素的雄辩”这一特质的人们或许会把这首《泪，无端的泪》与丁尼生的另外一首诗《碎了，碎了，碎了》（“Break, Break, Break”）相比较，这首诗在某种程度上也拥有同样的主题，暗示了同样的意象。

碎了，碎了，碎了，
　拍碎在你灰冷的礁石上，啊大海！
我多想能从我嘴里吐出
　那涌上我心头的思绪满怀。

啊，那渔夫的孩子有多美，
　他叫呀，喊呀，和他妹妹在玩！
啊，那年轻的水手有多美，
　他驾一叶小舟唱遍了海湾！

向着山下的避风港，
　庄严的船只在纷纷前进；

可我多想碰一碰那消失了的手，
　噢，听一听那静寂了的嗓音！

碎了，碎了，碎了，
　拍碎在你悬崖峭壁的脚下，啊大海！
可是那逝去的温柔而光彩的日子，
　将永远再不会回来。[1]

相对于《泪，无端的泪》来说，这是一首相对简单的诗，同时，在某种程度上也是一首不那么令人费解的诗。但是，它也是一首相对薄弱的诗，而且除非我们轻易陷入淡淡的哀伤，否则这就是一首更加粗糙、更令人费解的诗。例如，用“庄严”一词来形容船，但这种观察角度却是没有根据，最终则是毫不相关的。船的庄严与悲哀的经历有什么关系呢？（也许有人会分辩说，“庄严”一词暗示的是船要去完成自己的使命，它们不受干扰，也没有预想说话者的情绪。但是这种解释却很牵强，而且即使是在这种压力下，相关的效果也非常微小。）

我们还是考虑一下诗歌中谈及的过去吧：手消失了，声音静寂了。正如诗本身所指出的那样，人们感到那个人还在，还能听到他的声音，否则根本就不可能有这首诗。但是诗人却没有试图把仍然鲜活于记忆中的活动与以前“真实”的生活联系起来。他满足于用传统的散文来描述这类事情。记忆在这首诗中并没有变成一种生活：它仅仅是“记忆”——无论记忆是什么——而且，在阅读这首诗时，我们并没有被迫超越关于这一主题的传统思维方式。

---

[1] 诗歌采用的是陈维杭的翻译。

同样，在“逝去的温柔而光彩的日子”那一行中，各要素都凝结在传统的散文层面。日子“逝去”了，它的“温柔和光彩”将永不复返。我们没有勇气把他现在记忆中对过去日子的深刻怀恋当做是坟墓里的幽灵。诗人并没有意识到他的经历再现了这样一种反讽的复活，同时他也不允许这些隐喻被埋葬在“逝去”中，也不想“回到”朝气蓬勃的诗人生活中来遭受复活的痛楚。诗人并不关心这种情况。

当然，诗人并不需要关心这些。我也赞同这样的观点：我们没有权力要求诗人像在《泪，无端的泪》中那样探求记忆的本质。有些平静甚或快乐的场景有时也会使人感到莫名的哀伤。如果诗人愿意，他当然可以那样描写它。但是，应该注意的是，在避免对经历进行心理探究的同时，诗人也在冒失去戏剧性的危险。

当然，单纯的心理分析并不足以确保戏剧性，而且这种分析也有其自身的危险：诗可能会变成不自然和冷漠的修辞。然而，当诗人像在《泪，无端的泪》一诗中所尝试的那样，一旦有能力分析自己的经历，即使存在各种不同甚至明显矛盾的因素，他也会通过重新组织这些因素，在保证丰富而深刻的同时获得一种戏剧性。把情感与知识相对立，即把“诗歌的纯朴”与“深思熟虑”相对立，对诗歌的这种传统描述无益于诗的起因。这种对立不仅仅是肤浅的：它歪曲了真正的关系。因为抒情诗的特质，如果希望它纯粹的话，也不是对某个主题或场景进行某种明显和“简单”的修订，相反，它是对各种材料加以想像性掌控的结果——但是这种想像性掌控是如此肯定，以至于它展现给读者的是一种无须研究、不可预测的东西，它无时无刻不在控制着受其制约的错综复杂的材料。

第十章　叶芝的花繁根深之树

叶芝的《在学童中间》（*Among School Children*）和华兹华斯的《不朽颂》有很多相似之处。两首诗都讲述了成人在面对孩子时思考人在成长过程中的得与失。的确，叶芝的诗中，孩子们在教室里相见，并不是春日清晨当“每个牲口都过喜庆之节”[1]的时候在旷野里同羔羊嬉戏。在叶芝诗中，孩子们没有忽视成年人的出现，在“瞬间的惊诧”中盯着他。《在学童中间》的开头要比华兹华斯的诗更写实，语气上更轻松，进展更迂回。然而，两首诗的共同点甚至可以追溯到柏拉图的“胎忆说”（prenatal recollection）。如果婴儿的灵魂没有走进叶芝诗歌中的“摇曳着光辉云彩”[2]的世界，那么他的灵魂仍被认为具有逃避生之惩罚的能力——

年轻的母亲，膝上抱一个人形
那是“生殖蜜”泄漏给人间的皮囊，

[1] 华兹华斯《不朽颂》第3节。——译者注
[2] 同上注，第5节。——译者注

根据回忆或是“忘药”的决定

一定得睡眠，叫嚷，挣扎着要逃亡……[1]

叶芝为这几行诗作了一个脚注：“我从波弗瑞[2]的《山林水泽仙女洞》（The Cave of the Nymphs）一文中借用了‘生殖蜜’（honey of generation）的说法，但没有找到波弗瑞根据什么把它看做是‘药’，用以破坏胎儿期的自由记忆。他把这归罪于巨蟹座黄道带符号的一杯忘水。”

这简直荒诞离奇，华兹华斯估计也会和我们想法一致。华兹华斯在诗中小心地加注，明确地驳斥任何胎儿期记忆的“真实”说法，这在他的《不朽颂》的某些诗行有所体现。叶芝可能认为他诗中所表现的随意性和现实主义——“对这一个那一个小孩子看看”[3]——“王中之王的屁股”[4]——“老草人日子过得逍遥自在”[5]——会自己保持平衡。不管怎么说，他就是这么做的：诗本身的肌质（texture）提供理论所受的任何限制（qualification）。因为这个脚注提出了上述说法而未表示任何辩解。

然而，两首诗中都引用了胎儿期记忆的说法，这也许凑巧得离奇，但两首诗都没把它放在第一重要的位置上。《不朽颂》和《在学童中间》的主要共同之处在于依靠本质上相同的戏剧性情景和复杂象征。如果华兹华斯诗歌开始的场景更平常、主题展开更直白的话，那么，仅这一点，如我们所见，这首诗的生命力在于意象的生

[1] 本章叶芝的《在学童中间》采用卞之琳译文。有些许改动。——译者注

[2] 波弗瑞（Porphyry）：希腊哲学家。——译者注

[3] 《不朽颂》第3节。——译者注

[4] 同上注，第6节。——译者注

[5] 同上注，第4节。——译者注

机活现——几乎不论华兹华斯自己怎么想——这使得主题得以展开和传达。

另一方面，叶芝一开始就愿意通过意象——甚至开篇时就提到教室这一特定场景的特别意象来展开这一主题。这种戏剧性的写法，表面看来是零乱无序和离奇怪异的沉思梦想，曲折迂回没有既定目标。一种思考引发另一种思考，直到诗的最后一行。这种意识流虽表面看似漫无目的地浮动着，东拉西扯地提及丽达、柏拉图、丑小鸭以及一些个人记忆中肤浅的联想，但最终却指向远离本源的某一目标。

当然，与华兹华斯的陈述问题、展开问题、解决问题的模式相比，《在学童中间》似乎无章可循。然而，叶芝的诗比华兹华斯具有更加严谨的内部逻辑，拥有绝对精简的象征，没有动作的浪费，并且按着经审视后选定的捷径迈向既定的目标。

不必说，这一目标不是什么有关暮年、教育或生命的抽象命题。如果目标是个抽象的命题，那么诗是通过捷径达到目的的说法就是毫无意义的。嵌于开篇和“劳作是怒放的鲜花或手舞足蹈”之间的六节诗并非是远离高潮的令人愉悦的闲情逸致。这些诗节不仅充分证明观察的正确，而且对其加以限定，使其具有与单独理解论说时十分不同的“意义”。我们可以而且必须进一步看到：某些思考的不连贯性——看似漫无目的的进程——是用来在最后做点睛之笔的准备。如果它们阐述了诗的精髓，在某种意义上说，也就保证了有效性。因为它们表明这种观察并非是事先备好的“饱含含义”的陈述，也非强加于某种场景的表述，而是一生的经验凝结成的一种表述，如开场一幕的震撼效果。

描述沉思场合的活动是令人愉悦的歌唱：

孩子们学做算术，练习唱歌，
学习各样的读本，还有历史，
剪裁和缝纫都要求干净利索……

戏剧效果恰到好处，因为所讲的情节完全是可以预料的。我们并非在倾听老修女的解释。没有这个必要，也不会漏听什么。我们，如说话者一样，关注这些学童，他们在“瞬间惊诧”中盯着新来的人，而这些孩子也没有用心听。

这就为向下一节突兀过度做了一些准备，即使现代教室的单调世界和“我冥想丽达的身影”的世界截然不同。一个“六十岁含笑的公共人物”有什么权力梦想丽达的身影？并且在下面或所有场合梦见：教室里坐满了小女孩，老师是一个慈祥的老修女，从事的是“现代最好的教育”，这显然与特洛伊的海伦之母那种英雄般的感性世界毫不相干。

然而，这两个世界却联系密切。其中的一个小女孩让他想起了“丽达的身影/俯就奄奄的炉火”，给他讲述着童年的一些伤心往事。他无法想起她讲述的是怎样的忧伤：

所讲述的童年严厉的一次责备或一件小事情……

但是感受是共同的、强烈的，而且值得怀念：他们的两颗心灵

像出于同情而融进了单个空间。

在叶芝的象征体系里，男人和女人像双圆锥体比喻中的两个圆锥，以动态和对比的方式相互关联——一方盈则一方亏，一方亏则一方盈。

相比之下，圆锥体是一种和谐和宁静的典型。他们所经历的两心交融过程超越了性的吸引和排斥：它是一种童心般的结合。

为了描述这种结合，说话者大胆地作了另一个比拟。他从他自己的寓言转向柏拉图的寓言。《对话录》中柏拉图让阿里斯托芬[1] 通过下面的神话解释爱情的起源：人类原本是现在大小的两倍，宙斯为惩罚人类攻击神的罪行，将人一分为二，如同“用头发丝把鸡蛋分成两半”。自那以后，只有一半的人试着结合另一半。但是说话者“改变”了这个寓言：说话者与他恋人的结合更加亲密。这个结合不只是鸡蛋的两半合二为一：他们的心灵“化做了蛋黄与蛋白，浑成一体”。

引用鸡蛋的典故多半受惠于柏拉图的寓言。但是鸡蛋的意象与诗中暗含的其他元素相互交织——当然包括天鹅的意象——同时也和生成的主题相结合——在诗的后半部分得以充分展开。这里的含义表示“青春的和谐统一”，孩子般的和谐是最坚固的结合：男人和女人在重返过去中结合——结合成完整如初的鸡蛋。人类是从受精卵开始，随着时间的推移产生差异——成为羽毛迥然相异的鸟儿：她是“天鹅的女儿”，他则是个“稻草人”。

但是作为孩子，她一定像是教室里这个或那个小女孩，因为天鹅的每个女儿都曾经是丑小鸭。诗人征用了与童年相关的童话故事和出自希腊神话的英雄史诗。然而，征用这些典故并非是无用、“诙谐”的联想：正是典故的不和谐反映了主题本身：瘦长腿的小女孩成长为美女——就这一点来讲也可以颠倒过来——那个身披“漂亮羽翼”的孩子变成绑在旧杆子上用来“吓吓飞禽”的由破布片做的稻草人。

在记忆的长河中，她的形象浮游进他的脑海里，就像天鹅自己进

[1] 阿里斯托芬（Aristophanes，约公元前446—前385），古希腊剧作家，与苏格拉底、柏拉图有交往。一生完成44部喜剧，流传下来的有11部。——译者注

入了视野。又如同画家波提切利[1]把天鹅塑造得如此理想化：

它两颊深陷，仿佛它只是喝空气，
只是吞够了影子就算吃饱？……

有几个我毫不犹豫就赞同的评论家认为这几句话的意思是：一个受宠的美女如今已人老珠黄。但我相信，他们在作这样的解释的时候，想必已受到这种想法的严重影响：叶芝头脑中的女人定是莫德·甘恩[2]；因此下结论：从诗标注的日期来看（致命的传记偏见），丽达的身影就是那个老女人的身影。所论的几行诗并非要求如此解释。而且，不管怎么说，这几行诗一再强调的是丑小鸭和天鹅之间的对比，即“涉水飞禽固有的禀赋”的超然和成熟美貌所带来的平凡的质朴。这份质朴看似如此脱俗以至于人们不敢相信是得自普通食物的滋养。

第五节，诗人概括了主题：如果年轻的母亲在分娩的那一刻能够看到儿子六十岁时的模样，会怎样看待她生产时的阵痛。眼前这个无形无名的婴儿此处两次被暗指做“人形”。作为人形，具有绝对的潜在力——其可塑性甚至出现在母亲的梦中。但是，不管实际上会成什么样子，现实都将否认母亲的想像。

无形如何成为有形？形态从哪里来？这是希腊哲学的首要问题。他的脑海中出现了希腊哲学家的名字，用以说明三个两足动物的极好例子，尽管他们功成名就，但最终也都以老草人辞世——

---

[1] 波提切利（Sandro Botticelli，1445—1510），15世纪佛罗伦萨画派最后一位画家。——译者注

[2] 莫德·甘恩（Maude Gonne），天资过人的女演员。叶芝一生倾情于她，但她最终嫁给一个积极投身爱尔兰运动的革命者。叶芝50岁时，追求过她的女儿，又遭拒绝。——译者注

破布片绑上老杆子吓吓飞禽！

即便这里明确提及哲学家，但半开玩笑似的奇思妙想依然存在。我们面对的不是对哲学的总结而是个别人，特定活动中的个别人。柏拉图的思想是以“寓言”的形式呈现给读者的——尽管寓言十分贴切：自然界是嬉戏于神圣形式之上的雾霭，半遮半显。但是提到亚里士多德的时候，我们得到的不是纯理论而是应用：亚里士多德将形式强加于或难或易于处理的素材上，通过抽打学童亚历山大[1]所用的九股皮鞭来塑造孩子的心灵。（这几行诗提示我们，实际上冥想没有使我们远离教室这个场所。）

哲学的第三个代表人物是毕达哥拉斯。他受粗心的艺术女神的影响，用自己的直觉拨响“琴弓和琴弦”。但是如果我们想把毕达哥拉斯看做是这一幕的主角，那么我们会记得，即使他的信徒们认为能够证明他神性的金股骨，最终也不过是挂着“破衣裳”的“老杆子”用来“吓吓鸟儿”而已。哲学家们的思想，他们各式各样的推测，或许各不相同；但是，他们的身躯却毫无差别。美丽的羽毛消失了，而这人，此刻成为人的模拟像的人，也被认为与丽达的身影不符。

然而，诗人仍坚持要更广泛地引用寓言。不仅柏拉图的理念被认为是嘲讽，而且在他神圣的理念中，理念无法在其中得以实现的物质对象也被看成是具有嘲讽意义。对于所有理想来说，这是对的，即便对哲学家，甚至那些把人生看得十分“具体”的人来说，情况也是如此。因为，诗人所称之为“诸多形象”中，还包括“生动地再现母亲的幻想”和“修女……膜拜”的意象。如果后者似乎没有变化（相对于母亲梦想中的孩子来说），并且“使石像或铜像宁息安生”，那它

[1] 学童亚历山大：当时的亚历山大曾是亚里士多德的学生。——译者注

们仍然令人心碎。正是面对这“诸多形象”，他才在最后一节中讲到生存总体性和生存统一性的幻想。单调乏味变成“开花、舞蹈/只要躯体不取悦灵魂而自残”。

在整个活动中，我们只能通过抽象行为才能分清行动者和动作。树是什么——叶子、花朵，或树干？当舞蹈结束时，舞者不能成其为舞者吗？然而，最后一行诗是有力的洞察还是显而易见的雄辩？整个最后一节，以其力量和美，构成了诗人对柏拉图和所有残酷的唯心主义的批驳？抑或，它标志着对俗世的弃却——或超越？在这一俗世中，把舞者与舞蹈分辨开来并不是一件费力的事。

即便是对这一节精细的释义，也可能会曲解它的意思。当然，我们应该做的是把叶芝的理论应用到他的诗中。诗中所歌颂的“花繁根深之树”不应独立地放在第五节、第七节或者第八节的“陈述”之中。也不应该把它——绝望论——孤立于几个令人愉快的花的意象之中。我们必须观察它的树干和树根，尤其是它们之间有机的内在联系。

首先，应注意到最后一节的开篇概述已被完全戏剧化了。这些概述实际上是这首诗隐喻脉络的真正扩展。降生、成长和衰老成为贯穿全诗的母题：更具体地说，鸡蛋、羽翼丰盈的鸟、成年的鸟、脱毛的鸟、老草人；或刚出生的婴儿、学童、年轻人和成年人，丽达和长着金股骨的毕达哥拉斯，以及历经六十来个寒冬的男子。

而且正是这些隐喻一直延续到最后一节。最后一节的第一个词“辛劳”(labour)蕴含着婴儿降生的寓意。辛劳不仅是指工作，还指分娩的生产过程。因为栗树没有生产的疼痛；“辛劳就是开花”，对于花繁根深的树来讲正是如此——直义上如此。

另外，诗人对“嘲弄人类事业之人”最激烈的控诉是他们“自生自长”。他们是先验的；他们不知道何为进取；他们没有父母；他们没有年老的经历。正如叶芝的拜占庭式的手工艺品（或者济慈的古瓮

上的画像），他们是永恒的。纯粹存在的世界与生成中的世界相比，后者注定要受苦受难。

正如肯尼斯·伯克[1]在《象征行为》（*Symbolic Action*）中所说："《在学童中间》可以与《驶向拜占庭》（*Sailing to Byzantium*）相提并论。"（顺便说一句，根据叶芝的传记作者讲，这两首诗写于同年。）其中一首似乎在赞颂"自然"之美，生成中的世界；另一首则是推崇知性之美，纯粹存在的世界。叶芝在哪一个世界里落脚？他会选择哪一个？

这个问题空洞乏味——如同认真的女教师给第一次读《快乐的人－幽思的人》的小女孩提出的问题一样无聊：弥尔顿究竟喜欢快乐还是幽思？叶芝会选择唯心主义还是唯物主义？是开花的栗树还是金属羽翼永不会脱落的金鸟？

叶芝两样都选又都不选。除非通过生成中的世界，没人能知晓存在的世界（尽管大家必须记住离开所隐含的现实世界，生成中世界就是无意义的流动体）。

如果最后一句使得叶芝更像一个玄学家，而不是我们所知道的叶芝，只能通过诗来看待的叶芝。具有反思能力的人永远不能避开的问题——以哲学问题为基础的两难推理，通过认识这样的问题我们才能了解这两个叶芝。处于两种情况下的诗人在这样一种情形下达成一致并对这种情形持有这样一种态度：无论在哪里，这个问题都无法解决。正如I. A. 瑞恰慈谈到华兹华斯的《不朽颂》时所说：《在学童中间》（或者，就此而言，《驶向拜占庭》）说到底是一首"关于"人类想像自身本质的诗。

---

[1] 肯尼斯·伯克（Kenneth Burk），美国文学评论家，主要著作有《反陈述》（1931）、《宗教修辞学》（1961）等。——译者注

的确，读者禁不住要说《在学童中间》反对从外部所强加的一切戒律——反对所有因“取悦灵魂”而“自残身体”的行为。然而，既然所有唯心主义都被归为

……对人类事业心自生自长的嘲弄

显然诗人并不认为人们能够或应该祛除它们。如果它们使人心碎，它们仍是“诸多形象/激情、虔诚、慈爱所熟悉的至尊！”人类世界的激情、虔诚和慈爱必将成为“诸多形象”的共栖地，而不仅仅是哲学家的杜撰。如果哲学家甚或修女构成一个特殊的例子，那么母亲则不特殊。她们对形象顶礼膜拜是理所当然的。

最后一节并没有反驳柏拉图，也没有打算反驳他。因为如果我们试图把栗树当做对美的肯定以及与大自然的粗心游戏来读，由此理解为是反驳柏拉图，即他认为大自然只是“水泡”戏弄“事物的幽灵式千变万化之图”的观点；或是嘲笑亚里士多德挥鞭抽打年轻的亚历山大的后背，那么我们会记得毕达哥拉斯的行为也是嬉戏而已——“拨弄着琴弓或琴弦”（也许有人过分强调**嬉戏**这个词，然而，使用这个词的特殊之处在于联系到柏拉图的思想和亚里士多德的行为，而毕达哥拉斯无疑被描绘为在玩弄一件乐器。**嬉戏**这个词既有涵盖上述三人的行为之义，也有涵盖最后一节中的舞者的行为之义）。

抑或，可以这样来看待这个问题：叶芝对待《在学童中间》中的希腊传奇，不如他对《驶向拜占庭》所指的传奇那么器重？的确，最后他将那一幕呈现于眼前：“站在圣火前”[1]，关注的并非如打屁股这么世俗的行为。然而，他最后的呼吁是

---

[1]《驶向拜占庭》第3节。——译者注

……只把我

收进永恒的手工艺品。

“手工艺品”这个词适用于多层次的祈祷者：他的灵魂将被带出世间；他的躯体将用黄金包裹锻造成手工艺品；最终它将不会老去而成为一件艺术品。但是“手工艺品”无疑含有反讽式的限定。祈祷，不管有多虔诚，都将是谦卑的。他没有问他会不会被收入永恒——能够获得“永恒的手工艺品”俨然足矣。这种限定并非将祈祷变为嘲弄，但这十分重要：这将不仅限定而且阐明诗人所诉求的先知的力量。

有一点应是明确的：《驶向拜占庭》中的金丝鸟和叶芝笔下开花的栗树并不在同一个层次上。的确，我们应加进另外一个形象：老草人。因为金丝鸟和老草人似乎都是限定词——或者说如果老草人不是严格意义上的限定词，它就表示另外一个限定：躯体在坟墓中的彻底腐烂和消解。在“不朽的智慧”[1]和身体的腐烂两个界限之间，是开花的栗树，或是在迷乱的舞蹈中游曳的舞者，抑或是凭借对天籁之音的直觉随意弹拨的长着金股骨的毕达哥拉斯。所有这些形象都代表神圣的和超自然的东西，但如人们所能知晓的一样，也是与“自然”掺和在一起的。那个神圣的、美丽的女人并不当真靠影子和风为生，即使她的肉体不可能从普通的食物中汲取营养；毕达哥拉斯的金股骨的确变成了老草人细瘦的胫股。然而，诗的基调表明说话者不是把它们仅仅当做唾手可得的幻觉来嘲讽超自然的暗示。深爱的人才真正配得上“丽达”的名字；毕达哥拉斯的音乐也确实给人金丝鸟歌声的暗示。

[1]《驶向拜占庭》第1节。——译者注

在我看来，这两首诗的反讽并非针对我们那种超越自然界的渴求，而是针对超自然和自然交融的人类境遇本身——无疑要夹杂在自然和超自然的要求之间的人类境遇。金丝鸟赋形象于拜占庭中的说话者，它将会离开变化莫测的生成的世界。但如此这般的走开，它将歌唱这个生成的世界——歌唱"过去，现在和未来"[1]。一旦它从那个世界走开后，它会理解沉浸在生活中、浸透在生成的世界的栗树所不能理解的东西。完满的生活如同华兹华斯笔下的孩子应该从天性出发。那是一种和谐，一种不能意识到其自身和谐的和谐。这里还要提及华兹华斯的《不朽颂》的两难境遇。成人能够看到树木、羔羊或孩子所拥有的这种和谐，这种生存的统一。但能够看到这些统一是要付出生命代价的，那就是无法在自己生命中拥有这样的统一，正如拥有它的人也要付出代价，即无法意识到已经拥有了它。或者用叶芝的原诗句来说：

智慧是死者的财富，
不能和生命相融的东西……

或者，如同叶芝在晚年的书信中所说："人可以体现真理但无法通晓真理。"

但是，为了协调两首诗的"意义"，我们不应该诱导读者去寻找另一个抽象的命题替代"意义"。重要的是，无论面对两首诗中的哪一首，我们试图要从整个上下文中抽象出来的任何"意义"似乎都受到全诗总体语境的制约和修正。

诗歌是一种戏剧化，而非一成不变的公式；它是对所必须经历的

[1]《驶向拜占庭》，第4节。——译者注

东西的一种受到控制的体验，而非逻辑过程，即通过逻辑方法得出结论，而且运用逻辑测试来验证其结论的有效性。在任何一首诗中，作为其结构统一的原则是一种态度或者多种态度的综合。当然，我们能够发现或多或少准确地描述这个统一态度的各种命题。但是如果我们把这些命题看做是诗歌的核心，那么我们只是满足于删减和替代。这样做，等于只见树木不见森林。

这一点并不难理解。之所以值得重提只是因为我们有些教授和知名批评家依然认为这似乎是一种神秘费解的原则。我们司空见惯的文学研究包括对其根部体系的考察（研究文学的根源），或嗅闻花朵（印象主义），或者——不要忽略叶芝的另一种比喻——探求曾经的舞者（已不再舞动的舞者）的一生（对诗人传记式的研究）。

我想公平地使用这一隐喻：探知舞者的生平是完全合理的，而且这样的探知本身就显得非常有趣，对我们理解其舞蹈可能会有帮助。但是我们不能让舞者停下来，或是等到舞蹈结束时才怀疑她是不是舞者。并且就我们对于诗歌的兴致而言，舞蹈是首要的，不能忽视的；不论有多少关于舞者的个人经历的记载都不会替代它；甚至我们对这位舞者作为舞者的认识也在某种程度上依赖于舞蹈本身：我们还能用别的什么途径来理解她呢?“我们怎样去把舞蹈与舞者区分开来呢？”

第十一章 释义异说

本书之所以讨论这十首诗，并非因为它们碰巧都表达了相同主题，或是体现了某种特殊文体，或是共同拥有一系列特别象征。事实上，人们似乎惊讶地发现它们确实存在诸多共同之处。例如：《快乐的人－幽思的人》和《不朽颂》中使用的光的象征；又如，《成圣》和《卷发遇劫记》中把死亡看做性的隐喻；再如，《不朽颂》和《在学童中间》所涉及问题和主题的相似性。

然而仔细想想，如果这十首诗没有多少共同之处，反倒有理由使人感到更为惊讶，因为使我们多数人抱有同感的这十首诗接近传统的主流。的确，如果对这一点有什么怀疑的话，那也只是涉及其中的第一首和最后一首，因为这两首诗与传统无关，对此我会欣然接受。其原因下面将有论述。其余八首毫无疑问应当归入传统的主流范畴。

事实上，这本书中讨论的一些诗歌并非由我来做选择，而是为了我而选的。但是，在论述这些诗歌时，我发现如果能增加几首诗，就可以架构起按年代排列的谱系，做到涵盖自莎士比亚以来的各个重要阶段（虽然我并不是有意在诗的年代和类型上做到无一遗漏）。在补遗填漏时，我试图选取在当时就广为传诵、至今仍被批评家津津称道的作品。例如，只有第一首是“玄学”诗和最后一首是“现代”诗，

对于中间的诗歌，人们还应当用阅读邓恩和现代派诗歌的方法。就这种方法而言，人们应该尝试领会名篇的共同之处，而不是不同历史时期诗歌的相异之处——特别要探究这些诗歌与“玄学诗”和现代诗有无共同之处。

读到这里，读者对前十章的分析是否充分已经有了自己的判断（经过考虑，我用“充分”这个词，并不是因为我的评析自认为详尽，当然也绝不是说没有任何疏漏）。如果读者感到这些分析严重不足，那就另当别论了，因为接下来的概括会因为不恰当的处理而使它所依赖的特例会被彻底推翻。

但是，如果读者确实认为评析充分，那么就不难看出，这些诗之所以是名诗佳作的精髓并不在于我们通常讲的“内容”或“主题”，而是结构。诗的“内容”千变万化，然而如果我们试图找出所有诗共有的内容上的一个特质——“诗意的”题材、措辞或意象——我们就会发现那样做只会使问题变得模糊不清。什么是诗意的？叶芝诗中的教室是富有诗意的还是没有诗意的？如果说莎士比亚的“迎风飘动中的新生儿”是富有诗意的，他的“人生是一个愚人所讲的故事”中的“愚人”难道就没有诗意吗？如果赫里克的“未成熟的男孩或是女孩”是富有诗意的，那么为什么报刊社会版上的怪胎“社会花蕾”就不具有诗意呢？

当然，这样说并不等于承认所有的素材都具有完全一致的潜能（如同调色板上的颜料具有等同的潜能，任何一种颜料既适用于这幅画，也适用于那幅画）。但是，已讲过的话还是需要再讲：因为，如果要接下去分析，我们必须分清个别诗的某一处魅力和“美”与这首诗通篇的“美”之间有何区别。后者是诗整体形式上的效果，它可以将诗歌内在的美和丑陋、魅力和厌恶的元素结合起来。除非人们要明确形式的重要性，否则一首诗就变成内在美的一种简单堆积。

虽然我们必须根据诗的结构讨论，但显然“结构”一词并不是完全令人满意的术语。比如说，人们所说的结构是远比韵律模式和意象序列更为内在的东西。本文所讲的结构当然不是指传统意义上的“形式”，不是我们所说的“包裹”“内容”的外壳。这里讲的结构显然是无处不在的，受到进入诗歌的素材性质的制约。素材的性质提出了要解决的问题，解决问题的办法即是如何对素材进行整理。

以蒲柏的《卷发遇劫记》为例：其结构并非英雄双韵体，或者诗章的安排；因为，蒲柏使用偶句体是为了保证诗的整体效果，同样，英雄双韵体的使用——已被使用多次——也是保证诗歌产生不同效果的重要工具。再者，诗的结构也不是指要承袭嘲讽史诗的传统，因为“嘲讽史诗”的写作方法暗含作者态度，当然就这一点而言，我们有点接近本文要讲的结构了。

所讲的结构是指意义、评价和阐释的结构，是指一种统一性原则，似乎可以平衡和协调诗的内涵、态度和意义的原则。但这里有必要作重要的限定：这里所说的原则并不意味着把各种各样诗的元素分门别类地归纳为同质因素的组合，或是将类似的元素组合起来。这一原则是将相似和不同的元素统一起来。然而，这种统一不是让此内涵取代彼内涵的简单抵消过程，也不是靠减少对立态度而达到和谐的削减过程，这种统一不是类似于算术公式那种约分和合并而达到的统一，是一种积极的、并非消极的统一；它所代表的不是余数，而是已经达到的统一。

试着处理这样的结构，或许能够解释前面几章经常出现的那些术语：如“含混”、“悖论”、“态度情结”，还有出现最多且最令人头痛的“反讽”。我得马上补充一点，我并不主张使用这些术语。也许这些术语不够充分，也许它们会误导读者。如果这样，我们期望最终能对它们加以改进。但是充分的术语——不管最终它们是什么样——

都应当公允地对待各种特殊的结构。这种结构以诗歌的共同结构形式出现，尽管这样的诗歌在其他问题上存在着诸多差异，例如《卷发遇劫记》和《泪，无端的泪》。

传统的术语要比不充分更为糟糕，它们确实误导读者，因为它们暗示诗歌构成某种"表述"，它或对或错的表述，表达得或清晰或雄辩或华丽的表述，而大多数关于诗的误说正是源于这些惯用的表述。它们的出发点是二元论，之后就一直沿用，至多也只是通过美化或拙劣的限定语加以修正。在无法修正之处，批评家则陷入两难困境之一方或另一方，批评家不得不靠政治、科学、哲学真理来评判一首诗。或者说，批评家被迫从外在构思和脱离人生经验的形式进行评论。例如，阿尔弗雷德·卡赞（Alfred Kazin）从近期出版的畅销书中列举实例谴责"新形式主义者"——他选择这样的称呼本身也能说明这个问题——接受了左右为难中的一方，而拒绝另一方。换言之，由于新形式主义者拒绝以诗的寓意对诗歌加以评价，卡赞认为，他们就不得不以其形式上的装饰来评判诗歌的优劣。

我相信，这种无处不在的困境——一种虚假的困境——会说明这样一个事实：任何一首好诗原本都是拒绝那些释义的企图，这种拒绝已在前面章节论述其详浅，问题的关键当然不是我们无法足够恰当地描述一首诗总体上是"关于"什么的，它的整体效果如何：《卷发遇劫记》是"关于"18世纪一位美人的性格弱点，《克里娜前往五朔节》的效果是因青春飞逝的辛酸而削弱的愉悦。倘若我们知道我们在做什么，我们就能恰当地将释义用做标识和速记的参考。但是至关重要的一点是我们知道我们在做什么，我们清晰地知道构成诗歌精髓的真正核心不是释义。

因为意象和节奏不只是一些工具，可以用来直白表现假想的"能用释义表明的意义之核"。甚至在最简单的诗中它们的中介作用也不

是积极的和直接的。的确，无论我们抓住什么样的表述来综合诗的“意义”，诗歌意象和节奏会即刻产生相应的张力，歪曲和曲解它，限定和修改它。这一点不论对于华兹华斯的《不朽颂》还是邓恩的《成圣》都同样适用。进一步作一阐释：如果说《不朽颂》是赞颂那个孩子自发的“天性”，那么这首诗自身又表明“天性”也有其邪恶的一面——无论是富有诗意的羔羊变成污秽老羊，还是在草地上追逐的孩子变成秃顶的哲学家，这个过程是完全“自然的”。换句话说，如果《不朽颂》的主题是孩子将一种超自然的荣光带进自然界，与尘世的接触最终必然在平庸时日之光中扑灭了超自然的荣光，那么诗的最后一节中气势恢宏的限制则声明：《不朽颂》落日一节中提到的比眼泪更深刻的思想并非孩子的思想，而是成人的思想，这一点尤为重要。

如果以《卷发遇劫记》为例，我们会遇到同样的问题。诗人声称比琳达是位女神了吗？或是没有头脑的小女孩？不管我们选择哪种说法，都要精心安排一些限制。另外，如果上述简单的命题真能以其直白的简洁轻而易举地胜过这首诗表达的任何可能意义，那么还是让读者尝试说出这首诗所“说”的东西。随着读者的命题近乎确切，他会发现，不仅命题的长度在增加，这些说法本身也开始充斥着保留和限定——更重要的是——读者自己会发现他在尝试说明一首诗在“说”什么时，他自身也开始退守到自己的隐喻里。一句话，他的命题越是接近确切，就越不再是命题。

再来考察一下《克里娜去五朔节》。贯穿前四节的劝诫克里娜的教条都是真实的吗？或简直就是虚假的？还是“无害的愚笨”？这里我们也许禁不住把“无害的愚笨”当做诗中真正想“说”的救命稻草，我在第三章结尾处对这首诗的解释——或者说是错误解释——也许是受到了这种说法的影响。若果真如此，那现在该是澄清事实的

时候了。因为如果我们把诗看做是游戏于相反的两个极端，只是在教条里加点中庸色彩，最终又对两个极端加以匡正，那我们就矫枉过正了。诗人以其特有的方式调和对立的元素，并不是细心割裂相对立的极端观点之间的差异。

华兹华斯、济慈和蒲柏的诗都不是这样，甚至连赫里克的诗也不是这样。尽管赫里克的诗反映的是基督徒信条至上的观点，不过要是细读这首诗就可以看出，从头到尾表现出的张力却是见诸异教徒的请求；重要的是，这首诗以呼吁克里娜去参加欢庆五朔节的反复咏唱结束，这样的诉请如果从基督徒的观点来限定，在某种意义上说，正是这种限定使得请求显得更加沉重和紧迫。要记住，在承认五朔节并不是真正的宗教仪式而只是“无害的蠢事”之前，缺失和衰落的意象才出现在最后一节。

如果我们把这些限定放在诗歌言说了什么——以及诗歌与什么东西相关——的惯常思维中，那么表述赫里克的诗的惯用语就会变得同蒲柏的嘲讽史诗的惯用语一样难懂。问题的关键在于所有的惯用语偏离诗歌的中心，而非接近它；诗的“散文感”并非诗歌所依赖的支架，既不代表诗的“内在”结构，也不代表“基本”结构或“真正”结构。我们可将这种惯用语作为提到诗的各部分时随时可用的方法，这些惯用语在指涉时必须使用。但是，这样的惯用语类似于脚手架，可供我们为某种目的而随意搭建在建筑物周围：我们不能将它们误认为是建筑物自身具备的内部和基础的结构。

事实上，我们可以这样概括：大部分胡乱的评论都是由于把有关诗歌的某种论述当做诗歌自身的基本核心。即关于诗歌说了些什么，表达的是什么真理，或展示的是哪些模式。正如 W. M. 厄本（W. M. Urban）在《语言和现实》（*Language and Reality*）中所说：“直觉和表现不可分割的普遍原理和美学直觉的特殊动力密切相关。这里指形

式与内容或者内容和方法不可分割。艺术家并非首先凭借直觉知道他的对象而后再找到适当的方法，而是通过方法感觉到他的对象。”对于作品的构成过程就说到这里。至于评论过程：“从直觉转变到非直觉，就是否定象征的功能与意义。”因为它“正是由于这些比较普遍和理想的相互关联不可能用直接的方式恰当地表现出来，它们才以更加直觉的手段间接地表现出来”。这种错误最明显的例子（实际上也是风险最小的）是那些直截了当地将诗歌当做宣传的理论。那些诗歌从“可释义的”元素入手，最终让诗歌的其他元素从属于可释义元素的某种作用，这是最微妙的（也最顽固地根植于语言的含混之中）。（所有元素之间的关系一定是一个有机整体，这是没有问题的。然而至于可释义元素是否应居首位，则是非常重大的问题。）

温特斯（Winters）先生的观点能够提供也许是最好的释义谬说的例子。他将诗的“理性意义”放在首位。他在最新出版的书中讲到：“诗歌中理性陈述和感觉之间的关系可以被看做是动机和情感之间的关系。”接着，他简要、精彩地分析了勃朗宁的两句诗来进一步阐释他的观点：

黑夜如此耗尽，东方灰白；
泛白的宽蓬伞型的芦草花。

“动词耗尽（wore），”他继续写道：“字面上指黑夜已经过去，但还暗含‘销尽’、‘磨损’的意思，这里讲的是主人公的状态；而灰白是一种颜色，与这种‘耗尽’状态相联系的一种颜色。如果我们换另一种说法‘黑夜就这样过去了’，我们会表达同样的理性意义，也产生同样合适的格律，但上述诗句的力量荡然无存：就会缺失‘耗尽’的意义，而‘灰白’的引申义将处于一种无法发挥潜力的状态

之中。”

但是“wore”一词字面上并不是指“黑夜已经过去了”，而是“黑夜殆尽”——不管wore作何解释，如温特斯先生令人赞叹的分析所示，wore，不论在理性的还是非理性的层面上，意义颇多。他进一步说，只有把“理性意义”与松散的释义等同起来，才能说“黑夜如此耗尽”和“黑夜就这样过去了”具有“同样的理性意义”。然而，松散的释义能被称做“情感的动机”吗？（或者，温特斯先生会不会愿意让我们把“理性陈述”等同于“理性意义”呢？）

这可不是咬文嚼字，它事关重大。考虑到温特斯对理性的重视和对评价诗歌的过分偏爱，以及他对那些受到过分偏爱的诗歌的视而不见，基于所有这些考虑，弄清楚“黑夜如此耗尽”和“黑夜就这样过去了”这两句的相同点很重要，因为它们的“理性意义”不是各自的“理性意义”，而是二者的最低公分母。将诗的结构归结为这首诗的最终解释等于把结构归于外在于诗歌的某种东西。

重申一次，我们在批评过程中遇到的困难大多根植于释义谬说。如果我们任由谬说的误导，我们会歪曲诗和它所包含的“真理”之间的关系，从而以危险和扭曲的形式引发信任的问题。我们将诗的“形式”和“内容”割裂开来——就会把陈述传达到科学、哲学或神学进行的不真实的竞争之中。简言之，我们把关于诗歌的讨论看成是过去二十五年来对“诗歌用途”的争论的产物。[1]

如果任凭自己受诗歌释义谬说的误导，我们就会冒险以更粗暴的方式对待诗歌自身的内在秩序。通过把对诗歌的释义作为立足点，我们会误解隐喻和格律的功能。我们会要求有时毫无关系的逻辑连贯，

[1] 当然，我不是要轻视有一些争论非常有益这一事实；也不是说即使没有过去二十五年关于诗歌的讨论的启示，也能写出前面的那些章节。

此外，我们还会忽略它们在想像方面的高度连贯性。释义谬说的某些含义相当顽固和复杂，我觉得最好将它们放在附录里，有兴趣的读者可在那里找到深入的讨论。我希望对这里提出的实证理论的某种误解也能在那里找到一些回答。

但什么是实证理论呢？我们都倾向于接受一种比较现成的逻辑结构，因为对大多数人来说，没能做到这一点似乎就无法确定诗歌的意义了。在我们看来，其他理论甚至连象牙塔那种相对的稳定性都不具备。这简直等于是去依靠漂浮的气球。因为否认把诗歌所“说”的东西简化为“陈述”，似乎就是宣告诗歌实际上什么也没说。前几章所暗示的应该在这里挑明：我们永远不能用哲学或科学的尺度衡量一首诗，因为当你用这样的尺度衡量一首诗时，那就不再是“完整的诗”了，而是从那首诗中抽象出来的东西——这样的评论对读者来说似乎是苍白无力的逻辑游戏——一种会被看穿的诡辩。

如果没有其他考虑的话，那么出于策略的考虑，也应该阐明诗歌是什么和诗歌做什么的实证理由。尽管我可以给出一些实证的例子，但我想我也只能指出诗歌是什么，而且想不出比隐喻更好的方式。[1]

诗歌的基本结构（区别于我们从诗中抽象出来的有关“陈述”理性或逻辑结构）类似于建筑和绘画的结构：分散压力的格局。或者说，考虑到更接近诗歌的时间艺术，诗歌的结构有点像是芭蕾或作

[1] 对于那些不满意于隐喻的人来说（或不满意于我所给出的特定隐喻的人来说），我推荐勒内·韦勒克的精彩文章《文艺作品存在的形式》（*The Mode of Existence of a Literary Work of Art*）（发表于《南方评论》[*The Southern Review*] 1942年春季号），他把诗歌看做是“规范的分层系统”（a stratified system of norms），我不想图方便和简洁而挪用他的关于诗歌的定义，因为如果没有对他所使用的个别术语作进一步的说明，这个定义相对而言就会毫无意义。在这一章里我没有特别使用过他的术语。但我相信这里列举的关于诗歌的概括，对他文章中提出的见解是完全适合的。

曲。它是通过时间顺序而展开的一种和解、平衡与协调的格局。[1]

或者，再离诗歌近一些，诗歌的结构类似戏剧的结构。当然，这个结论性的例子会带来一种新的危险，即可能再一次引入那些干扰因素，因为戏剧像诗歌一样，也是用词语表达的。然而，总的来说，多数人会倾向于将"陈述"的概念强加于一首抒情诗，但却不会强加于戏剧；因为戏剧的本质是表演——是通过解决冲突最终获得结局的过程——是一个形成冲突的过程。简言之，戏剧的能动性允许我们把它看做是行动而非行动的固定模式，亦非关于行动的表述。正是由于这个原因，也许把诗歌的结构作为戏剧的结构来考虑才是最有益的类比，至少对许多读者来说，把一首诗当做一出戏来考察是一种不至于引发混乱的方法。

当然，总的来说，本书的观点并非说诗歌或是戏剧都没有自己的思想，也不是说两者都"只谈感情"——不论何种感情——也不是说进入结构中的知性素材与结构中其他成分之间没有最紧密、最重要的关系。一首诗的知性与非知性成分的关系，实际上远比传统所说的更为紧密，这种关系并非是"包裹在感情"中的一种思想，也不是一种"感性意象伪装下的散文感"的关系。

---

[1] 在最近的几期《口音》(*Accent*) 杂志上，我很尊重的两位评论家强调了诗歌的能动特征。肯尼思·伯克认为，如果我们要把诗歌当做诗歌来读，就应该把它当做一种"行为模式"。R. P. 布莱克墨尔（R. P. Blackmur）则让我们把诗歌作为一种姿势来考虑，即"内部的、形象化意义的外部的戏剧性表达"。我不是要用两位批评家的观点来解释我对戏剧性和象征性行为的理解；我个人对伯克先生的观点持有几个重要的保留意见，但我们的见解中有很多相同之处。读者也可以比较这一章关于诗歌结构的论述和苏珊·朗格（Susanne Langer）的《新基调的哲学》(*Philosophy in a New Key*) 中的一段话："……尽管诗歌的素材是由语言构成的，但其重要性并非是词语的字面言说，而是如何言说。这还涉及声音、速度，同词语相关联的氛围、意念的长短连续，包含着意念的变幻无常的意象的多寡、由单纯的事实突然捕捉到的幻想，或者把从突然的幻想捕捉到熟悉的事物，用一个期待已久的关键词语来解决由于字面意义保持含混而造成的悬念，以及统一的无所不包的节奏技巧。"

诗歌活动的空间并不排除思想，但的确包括态度。毋庸置疑，这个维度包括思想，我们总是可以从一首诗中抽象出思想，甚至从最简单的诗中，如从下面这首简单和非知性的抒情诗中看出这一点：

西风，你何时吹起
细雨又何时落下？
天啊，我的爱人拥在我怀中
而我又在我的床上。

但我们所能概括出的思想——假定我们都同意有这样一种思想的话——总是可以提取出来的；它总是一个平面沿着一条直线的投影，或是一个圆锥在平面上的投影。

如果最后的这一类比非但不够明了，反而使人迷惑，那我们就再回到戏剧的类比。我们论述过一首诗中的任何命题不是通过抽象方法取得的，就一首诗而言，如果可以证明的话，那也不是通过科学、历史或哲学的真理来证明，而是通过类似于戏剧得体性的原则加以证明的。因此，“美即真，真即美”这个命题就是由它与这首诗的整体语境的关系来赋予其确切和重大意义的。

当命题在诗中显而易见时——当它构成诗中某一特别细节时——这一原则便易于识别。但读者会问：难道不可能勾勒出一个命题或陈述来恰当地表达一首诗的整体意义吗？即，难道不可能精心安排一个以概括性命题形式出现的陈述来简略“说明”这首诗都“说”了些什么，用以充分、正确且恰如其分地说出这首诗所要表达的东西吗？如果诗人选择这样做，他能否构想出这样一个命题呢？我们和读者能否也勾勒出这样一个命题呢？

答案一定是连诗人自己也显然不能，否则他根本不会写这首诗。

我们作为读者，可以努力勾勒出这样的一个命题来理解诗歌：这也许会帮助我们达到一种理解。当然，努力去挖掘这样的命题不会有什么坏处，前提是不把它错当做诗歌的内核，即不会错误地认为那就是诗歌“真正要说出的东西”。因为如果我们拿其中一个命题当做诗歌所代表的核心意义，我们就肯定会忽视整个语境产生的限制，或者认为我们能够用一种凝练的散文表述来再现这首诗歌的整体语境。[1]

但是否认一首诗的连贯性反映在“真正意义”的逻辑释义中当然并不等于否认诗歌的连贯性。相反，这样做等于说诗的连贯性要到别处寻找。一首诗所独有的整体感（甚至于那些碰巧具有逻辑整体性和具有诗意的整体性）在于将各种态度统统纳入一个等级结构，使之附属于一个整体的、起主导作用的态度。在一首整合过的诗中，诗人与他的经验“达成一致”。诗并不以逻辑性结论结束。诗的结尾通过各种方式——命题、隐喻、象征——解决各种张力。诗的整体性是通过戏剧过程而非逻辑的过程得以实现的，它代表各种力量之间的平衡，而非某种格式。“证明”它的方法与证明一个戏剧性结论的方法相同，即看它是否具有解决被认为是符合剧情发展的各种冲突的能力。

因此，很容易理解为什么部分和整首诗语境的关系至关重要，为

[1] 确实，如果我们可以用足够多的词汇，如果我们设置足够多的保留和限制，我们或许能够概括出这首诗所要说的东西，通过不断接近和修正来试图了解这首诗的意义，逐渐涵盖其意义并指向意义所在的章节而无须识别。这本书的前几章，如果写得成功的话，显然是这一过程的佐证。但是这样的概括不仅缺失诗的张力——戏剧般的推动力，它们至多不过是诗歌的粗劣的复制品。还有，至关重要的一点是，它们会被迫求助于诗歌所使用的方法——类比、隐喻、象征等——以保证接近近似的仿制。

厄本对这一问题的看法很有趣：他说如果我们扩大象征：“我们会失去象征作为象征的意义和价值。”我认为，解决问题的办法在于一种解释象征的恰当的理论。这不在于用直白的语句代替象征，即用毫无掩饰的真实代替象征真实，而是如何加深和丰富象征的意义。

什么诗的有效和基本的结构与所表达的复杂态度有关。科学的命题可以独立存在。如果命题为真，它就是对的。但态度的表达方式，一旦脱离它的背景和所涉及的境遇，就毫无意义了。例如，《不朽颂》的最后两行：

一朵摇曳的小花都能动我心旌，
牵起非啼泣所能尽的深沉思绪。

当孤立地——我并不是指甚至不清楚上下文的情况下孤立地引用——理解时，如果从说话者的背景来理解，这两行诗就作出了伤感的陈述，而如果置于一般的背景下，这两行诗显然是一种毫无意义的陈述。普通人（一个普通的大一学生就是一个很好的例子）都知道，那种最平凡的小花并不会给予使他流泪的深刻思想。如果他能仔细思考这个问题，他会倾向于认为作如此判断的人一定是个稀里糊涂的多愁善感之辈。

我们已经看到，即使在能干的批评家手中，使“美即是真，真即是美”脱离其语境是很容易的事。我们也看到了由此产生的错误概念。再举一例，赫里克的《克里娜去五朔节》的最后一节，如果孤立地理解，可能不会作为感伤的胡言而感动读者。然而，脱离语境会使其遭受与济慈的《希腊古瓮颂》的两行诗同样的损失。因为，作为纯粹的表述，它会平淡无奇、显而易见——当然我们的生命是短暂的！对于忠贞不渝的异教徒来说，由此得出的结论会变成显而易见的自明之理，对于基督徒也是如此，尽管是可憎的和荒诞的。

也许这正是为什么对于那些喜欢严格概括的人，诗人总是在不停地忙于擦抹差异，作各种调和，或者说至多只不过是在令人恼火、不必要地拖延后才作出结论。但是，这后一种见解也只是释义异说的另

一个变体：要承认这种说法就等于曲解诗歌的目的——要么否定迂回曲折的释义，要么原谅它们（安于把曲线当做美的线条），因为我们只能把一首诗的最终目的看做是一个命题或表述的产物。

但是一首好诗的迂回（仅从对诗的散文释义观点来看是迂回的）并不是消极的，也不必得到谅解；最重要的是，我们需要知道它们的积极作用，因为除非我们能够赋予它一个积极的作用，否则我们就不会发现为什么难于解释脱离"论证的散文式诗行"。事实上，由格律和隐喻引发的明显的无关联性的确变得关系重大，这时我们意识到这些方法在一首好诗中所起到的修饰、限定、推动整体态度的作用，并从诗的整体情境出发理解这种整体态度。

如果说上一句话好像危险地转向诗的某种特殊"用途"——即为了治疗的价值才去写诗——我只能说我头脑中没有需要用诗歌治愈的疾病。诗歌的用途总是要被发现的，而且毫无疑问会不断地被发现。但是我所讨论的诗歌结构，在这方面，不会受到我期待诗歌将来要承担的某些新的和特殊的用途，或者我将赋予诗歌的某种新的功能的限制。所描述的结构——"姿态"或是态度的结构——对于我来说似乎是描述《奥德赛》（*Odyssey*）和《荒原》的基本结构。它似乎也是本书谈到的十首诗所共有的结构。

如果诗歌的结构是本书所描述的关于秩序的结构，那么这个事实就可以解释（即使不能证明）为什么我在前几章不得不求助于像"反讽"、"悖论"这样的术语。当然，借助反讽这样的术语，有使诗歌看似造作和虚假的危险，因为对于大多数诗歌读者来说，反讽与讽刺诗、社交诗以及其他"理性"诗歌相关。然而，求助于这样的术语的必要性也是很明显的，因为反讽是我们对从上下文中获得的一种语境中的多种限定因素加以限定的术语。如我们所看到的，这种限定在任何一首诗中都是极其重要的。另外，反讽是我们用来承认不协调因素

的最常见的术语，而不协调因素遍布一切诗歌，其程度远远超过到目前为止我们的传统批评所愿意允许的范围。

因此，这个意义上的反讽可以在丁尼生的《泪，无端的泪》和邓恩的《成圣》中找到。当然，我们被告知可以在蒲柏的《卷发遇劫记》中发现反讽，但在济慈的《希腊古瓮颂》中可以看到更深刻的反讽；华兹华斯的《不朽颂》中也有一种非常有力的反讽。因为在这首诗中，诗人没有避开由各种象征所施加的压力；它们都被考虑在内而且互相影响。的确，使用这些象征——从科学的观点来看——是荒谬的：只有孩子才是最好的智者；正是从黑暗中——从某种"阴森森"的东西中——光发射出来；长大成人并非被看做是走出牢笼，而是囿于其中。

至于为什么必然会这样，这不应该是什么秘密。科学的术语是一些不会由于语境压力而改变的抽象符号。它们是纯粹（或期望是纯粹）的直接意义（denotetion）；是预先定义的。它们不会被曲解成新的意义。但是哪里有包括一首诗歌的术语词典呢？诗人被迫不断地再造语言是毋庸争辩的事实。正如艾略特所说，诗人的任务就是"打乱语言、生成意义"。而且，从科技词汇的观点出发，这正是诗人所起的作用；因为，理智地考虑一下，理想的语言应该是一个术语对应一个意义，术语和意义之间的关系应是稳定的。但是诗人笔下的词语，不应被看成是意义不连续的颗粒，而是意义的可能性（potential），是意义链或意义的集成。

诗人使用的语言细节上是什么样，作为整体的诗歌语言也是什么样。因此，如果我们坚持把诗作为一种理性表述进行考察，这些表述就总是会以讽刺的形式出现在我们面前，对此我们不应该感到惊讶。当我们考察埋藏在诗中的表述时，这些表述就像浸在水池中的手杖，弯曲变形，自行呈现在我们面前。的确，不论什么样的表述，它都会

偏离正面的、直白的简洁陈述。

然而，面对我们对邓恩的重新兴起的研究兴趣，坚持认为诗歌的基本结构是非逻辑性的，这可能会显得有些固执且乖张。因为邓恩近来被推崇为隐喻大师，他赋予意象以清晰的逻辑，相比之下，莎士比亚的十四行诗中意象的安排就显得零乱松散。毋庸讳言，邓恩的逻辑运用十分突出，但有两点值得考究。第一，精心加工过的“逻辑”比喻并不是邓恩惟一的，也并非他诗歌的主要特点。“各自成为对方的修道院”的“迭喻”比比皆是，要将一对恋人比做圆规的两脚更为常见。第二，邓恩在使用“逻辑”的地方，常常是用来证明其不合逻辑的立场。他运用逻辑的目的是要推翻一种传统的立场，或是“证实”一种基本上不合逻辑的立场。

邓恩所使用的逻辑，几乎总是一种具有讽刺意味的逻辑，其目的是为了陈述一种观点或态度，而我们依据日常逻辑来判断这些观点和态度并不正确。当然，这并不等于说邓恩这样运用的逻辑是不合理的，或者不能用证明那些诗的方法来“证明”他最优秀的诗歌作品。

但是这种证明并不是合乎逻辑的证明。《成圣》几乎很难向固执的自然主义者证明恋人们通过弃世获得了更好的世界的事实。同样，诗中提到的论证也不能使教条的基督徒相信邓恩的恋人是真正的圣人。

通过使用逻辑，诗人邓恩用烈火与魔鬼作战。采用罗伯特·潘·沃伦的比喻（尽管我随意抽出一段，颇有点断章取义，但可以用来说明这个问题）：“诗人，通过反讽烈火冶炼幻想——服从于结构的戏剧效果——似乎不像圣人那样壮观地证明他的幻想，期望烈火炼就它。换句话说，诗人希望表明他的幻想已经实现，并且可以在经验的复杂和矛盾冲突中存活下来。”

激发反讽在如此之多的传世诗作中得以运用的原则同样解释了为什么这么多诗歌围绕悖论做文章。这里再一次提到这个术语的传统关

联也许会使读者持有偏见，正如讲到邓恩时会使读者抱有偏见一样。因为邓恩属于那种想以自己的聪明影响读者的诗人，对此有一类读者十分清楚。我们所有人都熟悉的约翰逊博士对邓恩及其追随者的责难，至今仍为大家所公认，只是语气、措辞稍有缓和，但对这个原则没有放弃。

然而，还有比修辞学上的虚荣心更为重要的、诱使诗人们选择使用含混和悖论而舍弃朴实、条理清楚的平易性的理由吗？对于诗人而言，像科学家那样去分析他的经验是远远不够的，科学家们把经验分成几部分，区分各部分的异同，并将各部分分门别类。诗人最终的任务是统一各种经验。他呈现给我们的应是经验自身的统一体，正如人们可以通过自身经验而感知的一样。诗，假如是真正的诗，就是现实的幻象——在这一点上，至少是“仿象”——它应该是一种经验，而非仅仅是关于经验的表述或是纯粹从经验中抽象出来的东西。

丁尼生不会满意于记忆中诗人似乎是既死又生的说法。诗人必须使死中之生戏剧化，而且他的戏剧化过程有必要包括反讽的震惊和惊异。戏剧化的过程要求把记忆中的对立面缝合成一个统一体。如果我们在表述层面上谈论戏剧化，这个统一体就是一种悖论，即关于对立统一的断言。济慈的古瓮必须表现一种超越生命及其沉浮的生命，但同时又要见证生命非但不是生命反而是一种死亡这一事实。换一种说法，古瓮必须以史学家的口吻声称神话要比历史更真实。邓恩的恋人们必须弃世以便拥有这个世界。

或者，再举一例：华兹华斯说光应该用做人类想像的各个方面的共同象征，在这些方面——直观的事实和理性的分析——似乎彼此并不相容。事实上，华兹华斯的诗恰好代表了诗人所特有的问题。因为即使这首诗证明了世界在不断增强的理性之光下的世界仍被分裂和解体，也不能停留在作为其自身的感知模式而停留其中的同时，仍旧

是一首诗。甚至在诋毁人类的多种想像之后，诗人无论如何也必须证明孩子是成人的父亲，黎明之光和黄昏之光仍然是同一种光。

如果诗人必须把他的经验的同一性戏剧化，即使要赞颂它的多样性，那么，他所使用的悖论和含混就被认为是必要的。他不只是想办法在陈旧器皿内添加表面令人激动和使之神秘化的修辞佐料（尽管毫无疑问这是平庸诗人通常的所为和真正的诗人堕落后的行为）。相反，诗人更愿意为我们提供保持经验统一体的洞察力，并且，在更高的、更严肃的层次上，这种洞察力胜过表面上充满矛盾和冲突的各种经验元素，从而把这些元素统一到新的模式上。

因此，华兹华斯的《不朽颂》不只是一首诗，而且是一首关于诗歌的寓言。济慈的《希腊古瓮颂》显然也是这样的寓言。的确，这本书中讨论的大多数诗都可以看做是这样的寓言。

在某种意义上，蒲柏对比琳达的处理引发了诗歌特有的问题。因为，蒲柏在描写他的“女神”时，必须面对自然主义和否认比琳达神性的平庸之见。除非他正视这些观点，否则就只能是一个感伤主义者。他必须做一件更为棘手的事：他必须超越神性所具有的那些传统高雅的属性，那些属性只会把女主人公描写成公认的具有传统美德的美女。否则，他就会变得微不足道、平庸直白。他必须用平庸的否定（粗俗的否定）和约定俗成的判断（高雅的判断）来“证明”她的神性。诗歌必须从上下文中获得诗意：比琳达的卷发应在熠熠发光的群星中获得一席永恒的位置，因为那是粗鲁的年轻男士想要的，是比琳达过于拘谨地保护着的卷发，那是自然主义者声称只具有生物性、但却展示了特定历史时期之风格的卷发。

附录一　批评、历史和批评相对主义

显然，前面的章节使人们期盼一部全新的英语诗歌史（尽管同样明显的是，这些章节探讨诗歌的目的并非是要书写这部历史）。事实上，这些探讨似乎几乎没有考虑历史。然而，虽然这些章节是通过把诗作为诗来探讨的，但必须承认的是，诗人的思想并不是一块白板（tabula rasa）。当然，我也没有暗示说，诗人的语言本身，他的思想、文学概念、韵律、文学形式，这一切都是无源之水。

这样，对邓恩有价值的东西并不一定适合蒲柏，而蒲柏手头的材料，济慈不一定有。我在这里阐明这一点，并不是因为读者不清楚，而是因为我希望读者能确信我对这一点也是非常清楚的。

但是，我要坚持的观点是：前几章中把诗首先看做是诗来讨论是非常恰当的，也是非常值得尝试的。因为我们已经刻苦学习了人类学家和文化历史学家的著述，而且我们还学得非常好。在我看来，我们面临的危险并不在于我们会忘记不同历史时期诗歌的差异，而是我们可能会忘记它们之间相似的特质。我们似乎不会忽视造成伟大的诗歌之间差异的因素。相反，完全有可能的是，它们之间的密切关系可能会被遮蔽——那些使它们成为诗歌并决定其优劣的特质。

我很清楚，好和坏这两个术语很值得怀疑，而且在这里使用这两

个术语甚至是不合适的。有人教导我们，当在绝对的意义上使用好和坏时，它们就是毫无意义的。它们所指的一定是某些价值标准，而我们知道，价值本身就是非常主观的东西。我们讨厌暗含在评判中的骄傲自大的成分，因为它具有主观色彩，同时，作为一条原则，进行评判的批评家个人的谦卑也不能满足我们。我们越来越不相信那些绝对的准则，甚至假设这些准则存在，批评家也不可能在了解和运用它们时不带有某种以自我为中心的色彩：一位与20世纪有着密切联系的批评家，作为其时代的产物，如何能够站在永恒的境界（subspecie aeternitatis）上来评判其时代的——更何况过去的——诗歌呢？

但是，我相信，如果放弃了好和坏的评判标准，我们也就等于开始放弃了我们对诗歌本身的概念。显然，如果我们不能对诗歌之所以是诗歌作出评判，那么诗歌作为区别于其他话语的概念就失去了意义。最近，我聆听了一位文学教授为一些较为知名的教授和批评家所做的讲座。这位教授声称，就目的而言，新美国文学史应当把文学假定为“一切文字书写”的同义词，因为任何比较狭窄的标准都不可避免地带有主观性。

再加上一句，闻听此论，在座的听众都表现了不同程度的震惊。但是演讲者只是根据逻辑得出了他关于趋势的结论性判断，这种趋势在四分之三的听众实践中都得到了证明。我们不相信任何一种绝对的东西，我们对自身有太多的了解，以至于无法心安理得地依赖任何主观判断。因此，我们试图变得更加客观、更加“科学”——在实践中我们通常满足于把所论作品与作为其本源的文化母体联系起来。

本书前面的章节对于某些诗篇的分析基于以下假设：虽然诗歌很难界定，但是诗歌的确存在；同时也存在一些评判诗歌的普通标准。如果这里存在着某些绝对论的因素，我也无意隐藏，而是要把它公之于众。事实上，前面对于诗歌的讨论可能极其主观。但是，无论好

坏，对这些判断的表达不是基于以前某个历史时期或仅仅基于我们自己的时代：这些判断是被当做普遍的判断而不加掩饰地探讨造就的。但是，如果说我非常乐意坦陈我是根据何种假设来作出判断的话，那么我也同样愿意公开另外一些假设，针对我的判断的各种抨击就基于这种种假设。

我确信这些典型的抨击可归为一种模式（pattern）——这种模式可以帮助解释为何文学批评以及普遍意义上的人文学科在我们的时代都已坍塌的状态。因此，我要指出的是，以下评论所关注的并不仅仅是为某种特定的批评方法辩护。它们应该（而且必定）是我为其存在所提供的正当理由——与我们是否能进行文学批评这整个问题有关。

如在本书前面各章所见，把“诗歌”定位于某一特殊的教条（doctrine），或某一种特殊的主题，或某一种特殊的意象，这些尝试都会失败。如果文学作为文学而存在，这种定位就注定要失败，因为不同的诗歌所陈述的是明显相互矛盾的思想内容，采用的也是非常不同的材料。但是，如果我们要强调什么的话，也不是某个特殊的主题，而是诗歌是以何种方式构建，或者换一个比喻——当诗在诗人的头脑中形成时它采用的是何种形式，那么我们就有必要提出关于形式结构和修辞组织的问题：我们将不得不讨论意义的层次、象征、内涵的冲突、悖论、反讽等问题。

再者，无论这些术语多么不充分，我认为，这些术语还是能使我们更接近作为一个有机体的诗歌结构——这种形式结构与相对复杂的效果相关，即便是一首简单的诗也可以产生这种复杂的效果。同时，这些术语所暗示的形式模式似乎适用于每一首诗。如果真是如此，那么我们就可以用探讨邓恩诗歌的普遍术语来探讨济慈的诗；或用探讨华兹华斯诗歌的术语来探讨叶芝的诗歌。我要重申的是：我不是要忽视诗人之间的重要差异。但是，我们必须要找到一种可以达到

批评精确性的工具，它不仅仅适用于浪漫主义诗歌或是玄学派诗歌，而且适用于所有的诗歌。

也正是因为这一点才出现了重要的误解或是判断上的不同意见。一般的批评家通常都愿意同意其他人的观点，认为现代诗歌或者17世纪玄学派诗人都非常复杂。对此他不会提出任何异议，因为他觉得两种诗歌都是奇异而且“特殊”的。但是他却坚定地认为，19世纪诗歌不复杂，也不需要复杂。他会断言，本书前面各章对诗歌的讨论试图赋予19世纪诗歌一种毫无根据的复杂性——把这些诗歌“过分知识化”（overintellectualize）。

但是，虽然这仅仅是一种相当普遍的反对意见（因为我们大多数人都是从19世纪诗人那里获得有关诗歌的概念），我还是可以用一个具体的例子来阐明它。唐纳德·斯托弗（Donald Stauffer）先生为我们提供了一个非常有用的例子，因为它涉及了本书的一章，这章曾以论文的形式在《诗歌的语言》（*The Language of Poetry*）中首次发表。此外，斯托弗先生是一位非常友善的批评家，这使得他阐述对诗歌复杂性的反对意见时非常中肯。

关于对华兹华斯《威斯敏斯特大桥》的描述，斯托弗先生这样写道：“（在布鲁克斯的描述中）华兹华斯的思想火花——甚至人造的城市也参与到自然生活之中——如华兹华斯自己在《序言》（*The Prelude*）中所言，并没有变成逐渐获得的强有力的信念的一部分，而是变成了一种可以进行分析的悖论。”

斯托弗先生的指责似乎包括以下两个方面：（1）诗评所提供的经验与诗人生活的普遍经验不符——也就是说，对于诗歌的批评性描述与人们认可的传记性描述不一致；（2）悖论是可以“剖析的”——对于斯托弗先生而言，这一事实明显违背了诗歌所记载的经验的本质。由于第二点所涉及的问题可能还会以各种形式再次出现，所以暂

且不加论述。

现在来看，第一条反对意见提出了批评和传记的关系这样一个宏观问题。《威斯敏斯特大桥》所描述的经验仅仅是华兹华斯生活中一个非常适合写进传记的清晨吗？或者说，《威斯敏斯特大桥》所描述的经验可以被看成是一首诗——对经验的戏剧化（无论这一经验是真实的或想像的，甚或二者兼备），这时诗人可以随意使用对比、惊讶——甚至是震惊来描写它吗？斯托弗先生的反对意见似乎包含以下观点：人造的城市也是自然的一部分，华兹华斯在生活中慢慢地认识到了这一点，因此他认为诗歌的主人公不能以直觉闪现的形式获得这一信念——主人公在获得它时不会感到震惊。

对于这首诗的评述斯托弗先生和我到底谁更正确，这对于我来说并不重要，我所关注的是斯托弗先生论断的本质，因为他似乎把诗歌的主人公和诗人混淆起来，把作为一种审美结构的诗歌经验和作者的个人经验混淆起来。

斯托弗先生在试图处理修辞结构时所表现出来的胆怯印证了我对他犯了混淆之错误的假定。“布鲁克斯先生，”他写道，“在称诗歌为诗歌之前，决意要找到诗歌的新颖、精练和奇异之处。”这些术语是斯托弗先生的，不是我的，但是为了讨论方便，我想我可以接受它们。一切有标题的诗歌必须“新颖、精练和奇异”，这一点是否有道理，或者是非常有道理呢？当然，一切真正的诗歌必须是新颖的，这一点毫无疑问。斯托弗先生非常喜爱华兹华斯的诗歌，甚至就连华兹华斯最简单的诗他认为也不可能是陈腐的。而且我认为，“陈腐”是“新颖”最贴切的反义词。当然，我也同意，新颖的诗不一定玄奥。它当然也可以使用那些单独看起来思想性非常平庸的词、主题和事例。但是诗本身呢？它可以陈腐吗？那样还是诗吗？当然，优秀的诗篇可以化腐朽为神奇、新鲜、震撼，甚至是对玄奥的诗歌毫无好感的约翰生博士也要求诗歌的思想“新”而且“精当”。

同样，甚至“奇异”也是优秀诗歌的重要特征——没有什么能比把日常生活中熟悉的事情变得新鲜和陌生更了不起的了。斯托弗先生自己喜欢的浪漫诗人为这个观点提供了大量的例证。华兹华斯在其《抒情歌谣集》中宣称自己首先要剥除日常生活对象的那层“熟悉的膜”，他的意思不也正在于此吗?

第三个术语“精练”也大体如此。我更倾向于用“功能”来替换它。不过我认为自己还可以在接受“精练”所暗含的隐喻的同时表明自己的观点。斯托弗先生可能会在精练的合理程度上与我持不同意见——好和坏的区分——但是，斯托弗先生也和我一样，无法接受精练的反面。他也会抵制那种臃肿的诗。他想必会同意，冗长、内容过多、不相干的情绪——这些都是缺点。如果这些是缺点，那么我们就不得不承认单个的词语或事件与作为整体的诗之间必然会有一些联系。如果斯托弗先生接受每一个词语在诗歌中都起一定作用这样的说法，那么我们在诗歌原则上就不会有什么激烈的分歧，同时对某些诗歌的解释也会达成一致或不一致的意见。另一方面，好诗中每一个词都至关重要，我看不出斯托弗先生如何能够在摒弃这一假设的同时继续以一种有意义的方式使用“诗歌”这一术语。

形式、修辞结构的问题也不容忽视。这是批评的首要问题。即使它被暂时搁置，最终也是难以回避。如果存在诗歌这种东西，那我们就不得不解决这个问题。斯托弗先生用一个段落的篇幅总结他的不同意见，而这正是我在考虑他这段话的某些细节时为自己提供的理由。斯托弗先生说道:“我对布鲁克斯先生有些不公，而我认为这正如他对诗歌作为一个整体也有些不公一样。但我之所以这样做，是因为我认为他从读者愉悦的角度排除了诗歌的许多方面……他的确说过‘我们必须做好准备接受想像本身的悖论’这样的话。想像的悖论有一部分意味着诗人可能会简单和情绪化，但他仍然是位诗人。”

斯托弗先生反对这种对于他来说似乎过分狭隘的教条，对此人们

当然会表示赞同。但是，作为其反对意见之基础的这篇论文也完全有可能仅仅反映了以下问题——虽然我希望在本书语境中这篇论文不再狭隘武断。但是，这里涉及一个更深刻的问题。斯托弗先生的“简单”是什么意思呢？它能被赋予什么意义呢？如果它意味着诗人的创作可以不给人以浮华的感觉——也就是说他可以给人以随意而简单、直白的感觉——那这一点立刻会得到赞同。如果这一陈述意味着诗人可以通过用统一的洞见整理日常经验中混乱、无序和不相关的东西使其作品成为诗歌，这一点也可以得到承认。诗人不仅可以这样做，他也必须这样做。但是，如果斯托弗先生的意思是，结构的问题是不相关的——诗人可以“简单”而且直白地表达他的真理，那么恐怕这是一种保护诗歌多样性的慷慨动机，但这个动机已经使他陷入了困扰着我们评论界的一种常见的错误。最有说服力的是，它把“形式”想像成透明的窗户，透过窗户，诗歌的内容可以被直接迅速地反映出来。粗略地说，它把形式想像成了一个整洁或是宽大的盒子，有着高雅的铭纹或绚丽的装饰，里面装着宝贵而主要是诗性的内容。

我相信，赫伯特·穆勒（Herbert Muller）先生抨击我的立场的基础——尤其是在《现代诗歌与传统》（*Modern Poetry and the Tradition*）中所勾勒的——正是这种对形式与内容关系概念令人窘迫的过分简单化。和斯托弗先生一样，穆勒先生也摆脱不了他所说的我的“排他性”的困扰。

> 但是，更加严重和关键的问题是布鲁克斯先生的“排他性”。在实践中，他总是贬低奥古斯都时代[1]、浪漫主义和维

[1] 作为文学史的概念，奥古斯都时代本意指古罗马皇帝奥古斯都（27B. C－A. D. 14）治下以维吉尔、贺拉斯和奥维德为代表的文学全盛时期，后也指任何国家的文学全盛时期。文中当指18世纪早期（约1700－1745）的英国文学，英国文学史上称之为“奥古斯都时期”（The Augustan Age）或“蒲柏时代”（Age of Pope）。——译者注

> 多利亚时期的诗歌……但是，在采取一种批评立场之前完全有理由停下来思考一下，这种批评的立场从逻辑上要求人们把大部分举世公认的伟大文学作品看做是来自于“下”层社会的，因为《圣经》也和但丁和弥尔顿的作品一样充满了说教性的异说，而且古代史诗或是英雄传奇，也和纯歌曲或是赞美诗一样，极少闪现睿智的火花。
>
> 事实上，布鲁克斯先生与传统道德家和经院哲学家们一样在运用想像的问题上采取了狭隘的视角，这主要在于他对“反讽性冥想”的终极尺度的确定。除去他相当随意的使用之外，他把简单等同于无知，把激情等同于多愁善感，任何对信仰或理想直截了当的表达都无法承受这种冥想——而后呢？

的确，在《现代诗歌与传统》中我提出重新审视英国文学史的必要性，而且批评了18世纪和19世纪诗歌的某些方面。我希望本书对于18、19世纪一些诗歌的分析能够从一个更好的角度阐明我原来的批评。我当然不希望别人以为我认为英国诗歌止步于邓恩之死，恢复于今世。

不过，虽然相信我们有必要从根本上改进英国诗歌课程的传统，但是我还没有意识到自己已经像穆勒先生所暗示的那样取得了彻底的胜利。如果新扫帚在清扫的过程中把《圣经》、但丁和弥尔顿堆成一堆、扫地出门，那么它就完成了这种难堪的清洁工作。如果这就是对说教性异说进行批判所必须承担的后果，那么我同意穆勒先生的观点：这代价太大了。

但是我们真的不得不面临这样令人不快的抉择吗？为什么有些“说教”诗是伟大的诗篇，而有些则不然呢？如果我们承认但丁有说教的目的，那么但丁并不仅仅满足于天主教教义的传播——他希望能

把它戏剧化，难道这与我们的问题不相关吗？穆勒先生说道，“任何对信仰或是理想的直截了当的表达都无法承受”“反讽的冥想”。但是，对某种信仰的伟大的诗意表达就可以承受，而且确已承受了这种“冥想”。对我而言，但丁在阐发其信仰时，乐意在地狱里刻画出多个教皇的形象，这一点非常有意义。当然，这也不仅仅是对一种教义或是体制的宣传，以便在被诅咒的人中看到基督的牧师。事实上，我要说的是但丁非常乐意把他的说教变成某种酷似“反讽的冥想”的东西。

弥尔顿充满同情地展现早晨之子鲁西斐（Lucifer）——事实上，读者认为这种过分的同情损害了《失乐园》作为基督教“宣传”作品的效果，他不恰当地刻画了鲁西斐而不是上帝——这不也与我们的问题相关吗？稍差一点的诗人——以及更加直率的宣传员——可以不冒这种含混的危险。他可以把鲁西斐刻画成一个将被打倒的庸碌之辈，而不是想当英雄的强有力的人物。

穆勒先生这样总结他的批评：“（布鲁克斯）考虑的仅仅是技巧、手法和外部表现。他忽视了表层之下的态度、世界观、思想特质和启迪性精神（informing spirit）——所有的这一切使得邓恩的诗比赫伯特的更伟大，而与兰色姆的诗存在着巨大的差异，同时这一切也使得莎士比亚或歌德可以随意让自己的作品变得简单、直白、意味深长。”如果我所谈论过的“形式”仅仅是外表，是一层起装饰作用的壳儿，那么穆勒先生用更内在的（“启迪性精神”），或是更深刻的（“表层之下的态度”）东西来反对它就是非常正确的了。显然，我并不是要申明我没有忽视“表层之下的态度、世界观、思想特质……”，可能我的确忽视了，但我可以肯定地告诉穆勒先生，那不是故意的。我在前面那本书（正如在本书）中曾试图处理表层和潜层的态度问题，但是我是从选定诗歌本身的组织结构的角度来处理的。（我相

信，如果我们要把诗作为诗来考察，那么我们最终将不得不说明态度是如何在诗歌中自行呈现的）。对于“世界观”和“启迪性精神”，我的确谈论甚少，因为我最感兴趣的一直是特定诗歌的特殊观点以及如何把诗歌的态度贯穿于诗歌中，而不是对诗人的思想做历史的和心理的概述。但是如果穆勒先生没有看到这些——那么不及穆勒先生敏锐的读者肯定也没有看到——我相信那是因为穆勒先生只对语调、态度、反讽的特征等进行肤浅的探讨。他坚持把“形式”看成是某种外部的和根本没有意义的东西。

因为，说莎士比亚可以随意“简单”和“直白”，这暗示着诗歌寓于某一特定的真实或崇高的诗性陈述，这种陈述仅仅需要被简单和直白地表达出来。但是，穆勒先生自己也知道，这一假设是一种铤而走险：因为运用这一假设，人们永远都无法解释为什么同样的材料一旦被运用于清晰的论说文就不再是诗歌，或为什么只有那些伟大的诗人才设法寻找和开发“诗意材料”。

穆勒先生也许是出于谨慎才在“简单”和“直白”后面加上了“意味深长”这一形容词。但是，通过这种添加，穆勒先生成功地回避了整个问题。因为，意味深长是什么意思呢？穆勒先生没有试图界定它。但是，如果文学批评要存在，这一定义就不容忽视。然而，如果试图界定它，我们能够保证穆勒先生不会又指责我们仅仅忠实于外部问题——仅仅是“技巧、手法”和“外部表现”吗？

于是，形式和内容的二元性便阻碍了批评：迫使我们把诗歌定位在诗歌创造的或是包含于诗歌里的（事实上，是对诗歌的释义，而不是诗歌本身）真理陈述中；或者，把诗歌定位在“形式”之中，它被认为是一个容器，一个美丽的外壳。必然结果是，意象的作用被分割在逻辑功能和修饰功能之间：用约翰逊博士的术语来说，介于“阐释”和“修饰”之间。

可以说，斯托弗先生和穆勒先生都在为奥古斯都时代和浪漫主义以及维多利亚诗歌辩护，反对那些他们认为是被夸大的标准。他们的抗议或是要求容忍对某套特定规则的使用，或是攻击那套特定规则所要求的普遍性。他们不讨论一般情况下运用任何一套规则的不可能性。

然而，这是最后一个为过去各种“诗歌”的整一性提供最合乎逻辑和最彻底辩护的论断。同时，过去五十年来英国人研究所采用的传统模式也为我们这一论断做好了思想准备。所采取的观点是：除了浪漫主义诗歌本身的标准以外，其他任何标准都不能被简单地运用于浪漫主义诗歌。或者，对于奥古斯都时代的诗歌而言，只能用奥古斯都时代的人认可的标准。这样，每一个时代都小心地守护着自身，抵御任何可能来自外界的侵犯。从任何一种绝对标准转向完全的相对主义都是大胆的，但也是与自身保持一致的。它把我们非凡的研究生教育理性化，同时它直接对本书的批评立场提出了挑战并对这一立场的基础予以否定。

F. A. 波特尔（F. A. Pottle）先生在其新作《诗歌的语言特征》（*Idiom of Poetry*）一书中探讨了这种批评的相对性。书中有很多观点令人信服，其探究方法十分睿智，似乎对此书发表任何一种不同意见都不够得体。但是，正是因为这本书为原本混乱而且自相矛盾的观点作出了最精确、最合乎逻辑的陈述，对其加以肯定和给予细致的回答才成为当务之急。

“所有有文字记载的批评的基本谬误，”波特尔先生说，“在于它假设了一种固定的或是绝对的感性或是感觉基础：一种从人类起源开始所有正常人所拥有的自然的、正确的感觉基础，或者是批评家由于特别恩赐才得到的感觉基础。我在这里要提出的观点是，感觉的绝对基础与空间的绝对框架一样都不存在。一切有独到见解的批评都是主

观的，是一篇作品对批评家感受性的报告。所有的批评都是相对的，而且不存在诸如‘正确的’感性这样的问题。”

在第一章的结尾，作者用令人羡慕的清晰提出了这一立场所隐含的先决条件：

> 1）诗歌总是表达所处时代的感觉基础（或感性）。
>
> 2）过去的批评家和我们一样，都有资格运用一种主观的检验标准……
>
> 3）诗歌就是在任何时间、任何地方被令人尊敬的鉴赏家称为诗歌的东西。（“令人尊敬”可能是在回避问题。我这里指的是那些在自己所处时代有一定地位和我们尊敬的那些批评家。）
>
> 4）一个时代的诗歌不会误入歧途。文化可能会误入歧途，文明可能会，批评也可能会，但是诗歌，从整体的意义上说，是不会误入歧途的。

当然，必须承认鉴赏力革命这一事实。奥古斯都时代的诗歌与浪漫主义诗歌存在着显著的差异，浪漫主义诗歌与现代诗歌之间也是如此。鉴赏力似乎在变，而且根据波特尔的观点，它确实在变。但是他反对革命一定会促进鉴赏力这样的假设。好的鉴赏力不存在“进步”。他进一步反对研究和学习本身可以帮助我们重新发现过去所有的诗歌这样的假设。他甚至反对华兹华斯所赞赏的假设：世上存在着一种正确、“永恒”的风格，它可以被超越了自身时代局限的诗人所获得。

人们不得不同意这些反对意见的初衷。科学的确在进步、在积累。但是，批评并不是这种意义上的科学——对此，我衷心赞同。我们当然没有权利仅仅因为我们所处的时代较晚，就认为自己的判断胜

过了前人的判断。

“受过必要教育的人容易做出绝对判断”，这种可能性并不容易解除。显然，文学史的知识是非常重要的。人们一定会赞同波特尔的观点：“我认为，人们在没有大量阅读古籍的情况下是无法充分理解莎士比亚、弥尔顿或者蒲柏的。”然而，他之后又说，“说实话，我不得不承认，博学，虽然有助于理解诗歌（这是非常宝贵的），但本身却无法创造诗人直觉体验的痴迷”。波特尔先生自己就是一位杰出的文学史学家，因此他的这种观点就越发显得雍容大度。但人们还是希望这是以其他方式提出来的。

难道人们不应该把文学史通常关心的那种理解与对诗歌结构的理解区别开来吗（文学史很少关心诗歌结构，但那对于真正的欣赏至关重要）？更进一步说，“痴迷”是可以描述真正欣赏的精确术语吗？事实上，难道“博学”和“痴迷”之间的对抗关系不是恰恰通过暗示批评问题从本质上讲是非理性的——通过把痴迷置于苍白的理解范畴之外——而避开了整个问题吗？[1]

波特尔先生对第三种可能性的处理值得全文引述，具体说，有一

---

[1] 如果我认为《诗歌的语言特征》中并没有明确暗示诗歌的概念，那么我就不应该过分强调这一概念所暗示的对抗。例如，波特尔先生似乎把一首诗的诗性置于“难忘的意象”之中，这些意象，对于那些经过适当协调的心灵来说，赋予了一种“强化的意识状态”。该书第70页的一段非常关键：“从这一术语的普遍性和大众所接受的意义上讲，诗歌是一种语言，一种感受经验特质的语言，其目的远远超越了有关其自身用法的陈述。但是，不应该忘记，我们所讨论的是有关感性和感性的变幻问题。不同感性组织对这些经验特质的领悟和表达都不相同。”

诚然，波特尔先生谈及的是“结构”。但是，他所看到的惟一“结构”的目的都是由“韵文的要素”表现的，该要素装饰了“意象得以凸现的背景，或是意象得以展现的框架，抑或是串联意象的线索”。换句话说，如果我没说错的话，“韵文的要素”所起的作用是展现“诗歌”的小结瘤，显然这些结瘤与其结构或结瘤本身之间没有任何紧密的联系。在我看来，这再现的是古老的“形式—内容”二元结构的一种变体，在这里，理性分析可以接受“形式”，而“内容”只囿于非理性的欣赏。

种超越任何一个时代界限的正确而“永恒”的风格。“人们可能会问，”他写道，

> 如果通过检验，过去所有时代的鉴赏力都不高明，那他们又怎么能肯定自己时代的鉴赏力就不更加蹩脚呢？……他们如何从这种关于创作的永远正确的方法中推演自己的概念呢？但我将从另一个方面对其进行驳斥：它缺乏简单性（simplicity）。它就好似周转之中的运转。因为有什么比摒斥过去一切伟大作家的鉴赏力更加胆大妄为的事情呢？放弃对完美风格的追求，像对语言的鉴赏一样，承认文学中的卓越鉴赏力就是以时代可以接受的方式来传达感性，这样不是更加简单、更加让人满意吗？最后，承认我们以前的批评判断相当主观，同时，承认我们衡量尺度的感性或是感觉的基础也是变化的，其特征只有在其逝去之后历史地加以记载，而其未来的变化又是不可预测的，这不也带有主观色彩吗？

但是，情况真的像上述段落所暗示的那么胆大妄为吗？假定绝对的水准并不意味着我们要毫无根据地做出判断。我希望本书的前面各章可以表明，即使采用了功能意象、反讽以及复杂的态度这些相对来说未被大众接受的评判标准，人们依然能够发现过去许多的诗篇是值得盛赞的。

但是，我在这里主要关注的是这样一个论点，即：批评相对性的准则可以提供一个相对简单的理论。真的会相对简单么？比之其他绝对的准则，它会不会让我们陷入更加复杂的境地呢？

假设我们采取了一种批评相对主义的理论。那么我们在评判华兹华斯时，就可以不用蒲柏时代抑或是邓恩时代的标准。每个时代都被认定为有其自己的标准，我们采用的是相对批评（criticism），而不是

绝对批评（Criticism）。但是，如果这个程序正确的话，我们为什么不应该进一步去认识那些显然也是正确的观点：在大时代中存在着亚时代（subperiod）——每一时代都可以宣称有自己的批评标准呢？而那些对其时代而言并不少见的反叛又如何呢？比如说维多利亚时代的杰勒德·曼利·霍普金斯[1]，或王政复辟时期芸芸诗人中的约翰·弥尔顿？难道他们就没有权利就对感性的特殊变化宣布自己的判断吗？简言之，难道这一原则的逻辑没有促使我们接受判断每一个诗人都应从个人的感性入手这一主张吗？

我认为归谬法（reductio ad absurdum）非常公正：因为在我看来这种归纳就蕴涵于原则本身。如果人们认为困难只是出于理论方面，那么我要指出的是批评相对主义的长处就在于其简单性。毫无疑问，我们可以草拟出各主要时期的范围，也同样会毫无异议地就其分支的实际范围达成一致意见。但是，为避免初始假定的不良后果，我们将不得不关注小过程之中的小过程。事实上，如果我们想要拯救诗歌——也就是说，把诗歌作为有意义的艺术来处理——我们就不得不使我们的系统变得异常的而且是人为的复杂。

即便如此，诗歌作为艺术能否在这样的体制下生存，这一点我很怀疑。因为批评的相对主义只有在我们牺牲了自己所知的整个文学概念时才赢得了简单性和客观性。我们时代的感性是什么？是否存在一种感性？我们响应 T. S. 艾略特、塞缪尔·达希尔·哈米特[2]、玛

---

[1] 杰勒德·曼利·霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889），英国诗人，作品融纤细的情感、知识的力量和强烈的宗教感情于一体，首创一种接近日常语言的诗歌韵律——跳韵（sprung rhythm），对 20 世纪诗人 T. S. Eliot，D. Thomas 等很有影响，诗作有《风鹰》等。——译者注

[2] 塞缪尔·达希尔·哈米特（Samuel Dashiell Hammett，1894—1961），美国小说家、美国侦探小说“硬汉派”的开创者，当过侦探，代表作为《马耳他猎鹰》。1934 年以后从事保卫公民自由的“左派”政治活动。——译者注

丽·罗伯茨·莱因哈特[1]还是蒂法尼·塞耶[2]？客观的回答一定是我们中有些人响应其一，有些人响应其二。[3]人们也许会赞同绝对主义批评家会认为这一时代和其他时代鉴赏力的多样性是一个沉重的负担，但是，批评的相对主义者就一定能够推卸这个负担吗？我们知道，在这件事情上文化差异是存在的，世界每一个地区与其他地区之间都存在着差异，而且社会的一个阶级和另一个阶级之间也各不相同。历史时期（指对感性的渲染和塑造）既是横向的也是纵向的。我们有权利从纵横两个层面对具有代表性和特殊性的诗篇进行分析。

举一个特殊的例子就可以使这一点更加明确。波特尔先生指出，虽然18世纪的珀西瓦尔·斯托克代尔（Percival Stockdale）证实说他被蒲柏的诗感动得几近痴迷，但是20世纪的A. E. 豪斯曼（A. E. Housman）却说他没有如此感动。为阐述这一现象，波特尔先生提供了如下的隐喻："当波长一致时，一台半导体和另一台半导体之间看起来没有任何差别。事实上，我们不也和这种接受器一样吗，生来就有同样的波长，或者至少我们是在一个狭窄的、而且我们又无力扩大的范围中摆动吗？我相信我们确实如此，所以我们所有的文学判断都与我们的'设置'密切相关。"

但是这一隐喻却是一把双刃剑。如果它描述的是不同时期"可敬的法官"之间意见的分歧，那么它也应该描述同一时期最可敬的和最不可敬的法官之间的不同。波特尔先生在这一点上做得恰如其分，因

[1] 玛丽·罗伯茨·莱因哈特（Mary Roberts Rinehart，1876—1958），美国女小说家、剧作家，以其侦探故事闻名，著有小说《环形楼梯》、剧本《蝙蝠》等。——译者注

[2] 蒂法尼·塞耶（Tiffany Thayer，？—1959），美国电影人、编剧，主要编剧作品有《假如我有一百万》、《深夜陌生人》、《十三个女人》、《赌王》等，曾在《马背上的恶魔》中担任角色。——译者注

[3] 如果我们要给出任何一个不同于统计学的回答，我想我们已经介绍了一种标准，它允许我们超越——或可以说是使我们超越——一种纯粹的相对主义。

为他用珀西瓦尔·斯托克代尔作为例证，显然没有把自己当做可敬的法官。如他所言，斯托克代尔是“一个可笑的人，写了一本相当可笑的书”。但是，我们就不能把这一说法拓展一步了吗——或者说，如果我们有兴趣检测这其中的原则，难道不应该进一步地拓展这一论断吗？某个年轻女士承认，她对某个忏悔录似的杂志倍感痴迷，我们能够对此毫不在意、止步不究吗？当斯托克代尔证明他的快乐时，我们不能指责他是骗子，我们同样也不能指责那位女士是骗子，对这一点我深表赞同。两个例子中的反应都无可厚非。但是，如果基于批评相对主义的前提，难道我们没有剥夺自己说那位女士的鉴赏力“糟糕透顶”的权利吗？我们如何能证明她的“设置”不是被圈定在特定的波长范围内呢？而且人们评价波长的客观依据又是什么呢？对波长的比较实在令人厌恶，这难道不是批评相对主义的主要原则吗？

不同时代“可敬的法官”之间的差异可能会使我们颇为踌躇，同时也可能会使现代批评家变得谦卑而谨慎。对*特定语言和形象*所产生的情感效果会有不同的判断，其差异也许会指向语言的变化，这一点我们必须考虑到。但是，我认为，差异的事实并没有迫使我们采取相对主义的态度，同时我也相信，一旦我们采取了批评的相对主义态度，那就一定要达到*彻底的*（complete）相对主义，在这种相对主义中，批评判断将一并消失。

我所关注的与其说是波特尔先生，不如说是他的批评观点在我们这样一个严重地转向自然主义和相对主义的时代所带来的后果。就行规而言，波特尔先生不是一位相对主义者。他“毫无保留地赞同基督教的正统教义及其道德准则”。虽然“诗歌从总体的意义上说不会误入歧途”，但是他可能会说“文化也许会出现偏差”。但是久经考验和始终如一的相对主义也许会质疑，从客观和科学的角度出发，我们是否可以说一个文明可能会误入歧途。当然，今天有很多文化史学家

运用了彻底的相对主义，他们会把波特尔先生的道德绝对主义看做是在另一种制度下反常而且不科学的生存手段。我个人十分赞同波特尔先生的宗教立场。但是我相信我能够预知大多数相对主义的支持者会把这种立场看做是绝对主义首尾不一的产物来摒弃，而且还会从文化史学家和社会学家那里分别把文学单挑出来进行分类。[1] 这一过程已经在顺利地进行着。

对于有思想的读者来说，波特尔的论著并无害处，同时仅仅对他的著作吹毛求疵远远不够，这才是问题的关键，如果这一点尚不明显的话，以后也会愈加明显。问题的关键在于，在我们所面临的困难时代中为人文学科（the Humanities）辩护的问题。

目前，人文学科正面临着困境，这主要是因为教授该学科的教师不再提出规范的问题，不再进行评价。人文学科的倡导者们出于避免抒发无意义的“感情”的焦虑，或是出于力求客观和“科学”的渴望，已经倾向于不再做出任何有个人特色和特殊的论断。但是，如果他们仅仅是文化史学家，他们不会对自己已被归入历史学分支的一个隐蔽角落而感到吃惊。如果一个人的鉴赏力真的能与另外一个人同样出色，而且也能够假装仅仅对鉴赏力进行中立而且客观的评价，那么他们一定会被当做社会学家来对待，即便不会被视为非常重要的社会学家。当然，我不是说人文学科领域出现的问题都应当归咎于教授该课程的教师。人文学科所遭受的各种攻击也许是由我们时代和我们文明的本质所决定的。但是，我感到，因为人文学科的教师们都趋向于遵守时代的精神而不是抵制它，所以人文学科从未像现在这样受到了很好的捍卫——至少，这种捍卫更加有效。如果人文学科想继续存

[1] 参见，乔治·A. 伦德柏格（George A. Lundberg）著：《如何处理人文学科》（“What to do with the Humanities”），载《哈珀斯》（*Harper's*），1943 年 6 月。

在，那就必须面对自身——也就是说，同其他事情一样，坦然地担负需要作出规范判断这一重担。

但是仅仅说到此——虽然我认为至少要说这么多——可能会导致对波特尔先生著作的误用。《诗歌的语言特征》就批评家可能会面临的困难提出了一些非常有用的警告。这些困难是确实存在的，任何傲慢的不予考虑的企图都是愚蠢的。

波特尔先生指出，想法在变，习俗在变——语言在变，这一点非常正确。为了理解莎士比亚，我们当然应该明白莎士比亚的话。后一点的含义是极其丰富的，因为这不仅仅是获得几个现已废弃的意义。探究语言也许是理解现实、哲学和整个世界观的一种途径。最后一个敢于否认语言之引申意义的人就是像我这样的人：极度重视内涵、感觉格调以及诗人用词的细微差别等。这个问题必须面对，而且绝不容易。

但是，尽管不得不面对语言本身正在变化的特征，我想我们并非被迫进入了一种批评的相对主义。（如果我们把“诗歌”等同于某种教义或是某种特定历史条件自动生成的感情效果，那么我们自然被迫进入了一种相对主义。）然而，我相信，语言从一个时期到另一个时期发生变化所带来的问题，与创作对于法国或德国诗歌所展现的问题没有什么不同，至少在理论上是如此。

人必须学习语言，否则他就只能依靠翻译——要知道诗歌的一些细微方面是无法翻译的。但是，许多世纪以来，人们都不得不面对语言的多样性，而没有感觉到普遍标准毫无意义。而且毫无疑问他们的直觉是正确的。《奥德赛》和《神曲》长久以来一直颇受盛赞绝非偶然——即使我们也许更容易发现后来的读者由于没有精通希腊语或意大利语而失去了很多，即使有些翻译对原诗的歪曲会时不时地让我们忍俊不禁，因为我们明白一首诗在不同的时代可能意味着什么。

我要重申的是，较为古老的英国文学所提出的问题，在原则上，与用其他语言写就的文学作品所提出的问题，没有什么不同。当然，程度略微减轻——虽然过去的作家所使用的“英语”让现代的读者没有做到应有的谨慎。

事实是，对批评的高涨的热情并没有使文学史显得多余。相反，需要更多的文学史——一种新的文学史，因为任何一个经过修改的诗歌概念背后都意味着被修改过的诗歌史。我想，预见某些修改是完全可能的，而且在《现代诗歌和传统》中我也对此作了一些不无轻率的预测。如果本书对18、19世纪诗歌的探讨可以改正一些误解，那就再好不过了。这里我要说的是，我依然相信新的历史是值得期望的同时也是必要的——出现的新的“事实”必须予以考虑，过去并不显眼的一系列问题现在看来非常重要，同时对某些诗人要给予重新评价，有些应享有比过去更高的地位，有些则正相反。

当然，这样的历史也并非是终极的历史：但是它应该比它所替代的文学史更接近这一终点。（它可能会面临这样的指责，即它仅仅是我们自己对过去事件的阐述，如果这能引起史学家们适当的谦卑，那这种阐述应该还是有益的。事实上，如果能把这种指责针对我们时代出现的各种可能的历史，那么相对主义将迫使我们不仅放弃文学，而且也要放弃历史。我们将不得不使自己满足于文学编年史、大量未经阐释的事实、单纯的参考书目。）

此外，新的文学史应该是一种真正的文学的历史。换句话说，它应该能够比过去的文学史更加贴切地解决文学结构和模式的问题。阿瑟·迈兹纳（Arthur Mizener）先生在《英语诗歌本质的一些注解》（“Some Notes on the Nature of English Poetry”）一文中对这种历史的丰富性和价值作了清楚的阐释，我曾在前面提及。但是，我是把他的论文作为那种文学史的一个例证来援引的，这在我们对文学采用了一

种更具批判性的方法后成为可能，也许我是通过给论文以一种它并未主张的技巧性，而对迈兹纳先生有所不公。事实上，这篇论文是通过分析两个世纪的一些英语诗歌来研究一个（关于太阳的）隐喻的。对于其中所隐含的关于隐喻的理论，我个人有所保留，不过他的研究相当出色。它展示了如果细读那些甚至是耳熟能详的诗歌，文学史学家们就可以发现新的“事实”，而且也展现了这些事实对诗人本身的创作实践的重要意义。

我已经说过，本书对一般批评立场的攻击主要是源于“浪漫主义”——源于那些把自己的批评立场基于一种焦虑的批评家们，他们追求的是保护不同时代的多样性而不是一些普遍原则；或是源于另外一种批评家，他们渴望保护“简单”、“自发”、“直白而意味深长”的诗歌不受他们所说的傲慢倾向的知识化影响。

但也可以从另一个角度进行抨击，同时，虽然对这一问题的回答我以前已经暗示过——尤其是对伊沃尔·温特斯先生批评立场的回应，但是，对这个问题有必要作更加细致的回答。这里所要考虑的普遍立场是一种可以被称做“新古典主义”的立场。这大部分是对于形式的判断，在某种程度上属于过去的新古典主义对于“形式”的看法。它强调音步和得体，同时，至少对于温特斯先生本人而言，它还明显地强调道德。

诚然，温特斯先生坚持把诗人的行为称做“一种道德判断的行为”，他指的是远远超过了“一种分类行为”的东西——事实上，他所指的是“对一种人类经历完整而且肯定的描述”。当然，从现在来看，任何一种人类行动都是一种道德行为，同时，任何一种判断行为，包括美学判断，都有一个道德范畴。但是，可以肯定的是，温特斯先生把所有的价值判断都囊括在内，这大大超出了道德的范畴。他掩盖了那些重要而且必须保持的差异。当然，最经典的问题是把美学

判断和道德判断混为一谈，因此把美学价值和道德体系紧密联系起来：诗歌成了基督教或者马克思主义等宗教或哲学的奴仆。

温特斯先生也在尽量避免这一困难，他在诗歌所创造的道德判断与读者所持有的道德体系的含混界面（approximation）上大做文章。如他所言，“如果判断的最终行为是一种判断的独特行为，我们能否说，如果它在与其相关的道德理论的范畴之内具有可论证性，那么它或多或少是正确的呢？……我们只能说它或多或少接近正确”。这种基于常识的解决方法可能看起来相当令人满意。但它的问题是过分松散和平常，以至于精心而又教条的批评家会从道德判断的层面上指责诗歌应该但却没有做出应有的道德判断。《荒原》是很好的例子：对于温斯特先生来说，这首诗没有对现代文明做出判断，它屈从于现代文明，因而仅仅展现了现代文明造成的混乱。如果温斯特先生或者公开而明确地提出他的道德体系，或者把道德判断和美学判断区别开来，那么他就会真正使他的批评更加可靠。

但是，温斯特先生的理论、他偏爱“理性意义”所带来的偏见，以及他对概念重要性的坚持，这些至为关键的局限性已经在第十一章有所涉及。温斯特先生把概念放在首位并把它作为“情感动机”，这不仅违背了语言的自然历史：还歪曲了诗歌“运行”的实际方式。

例如，温斯特先生在他的《谬论分析》（*Anatomy of Nonsense*）中写道：

> 是“火”的概念生成了这个词所传达的感觉，虽然这个词的发音和其他表示偶发属性一样，尤其是在被巧妙地用在某个特定的语境之中时，可能会对这些感觉产生微妙的影响。但是，一个词的偶发属性，比方说它用于文学上的历史，仅仅能修改，而不可能从本质上改变什么，因为这一切最终是由概念控制的。换句

话说，火就很少被用来表示梅花（plum-blossom），因此就少有机会能从梅花这一概念中汲取内涵。这样，在诗歌中，理性陈述和感觉之间的关系就被看做是情感的动机。

这一段非常重要，因为温特斯的含义远不止如此：*无论一个词的意思及其引申意思有多么丰富，总是存在着一个实际的界限；火就很少被用来表示梅花*。如果温特斯所要表达的仅仅是这些，那么我们可能会立即对他的观点表示赞同。但是，事实上，温特斯所言还不止如此。（1）他试图要引入一个内涵和外延的二元结构；同时，（2）他把外延摆在首位：一个词的“偶发属性”将“最终由概念所控制”。从本质上看，他所引进的二元结构是理智与情感之间的对立，而“理性的陈述”在此结构中被赋予了特权。

温特斯自己也明白这种关系并非他暗示的那么简单。正如他所言，“这个词的发音和其他表示突发属性的词一样，*尤其是这个词被巧妙地用在某个特定的语境之中*（着重为我所加）”。精确！在我们所关注的诗中，词被很巧妙地运用，特定的语境也非常重要。在这种情况下，不仅“词所传达的感觉”被修正了，而且正如我们所见，词的复杂含义（“理性”陈述已不存在）也可能被修正了。

整个观点都非常重要，而且所涉及的问题还不只是一个遁词，因为从我们讨论过的这个段落可以看出，温特斯后来的论断——“任何理性陈述都将控制从这种陈述派生出来的感觉所产生的普遍可能性”，以及他对这一批评过程的表述都基于：

（1）要理解作家的思想和方法，有必要对这些历史和传记知识进行判断；（2）要理解和评价他的所作所为，就有必要对其文学理论进行分析；（3）对诗歌可（扼要）释义的内容（动因）

进行理性批评；(4) 对被激发的感觉——即，对语言和手法所展现出来的风格的细节进行理性批评；(5) 判断的终极行为是一种独特的行为，其普遍本质可以简要说明，但却不能准确地传达，因为这涉及诗人自己对材料进行终极而且独特的判断，并对那个判断进行判断。

当然，关键的问题是“可释义的内容”。这个内容与诗歌的其他部分有什么关系？最重要的是，是谁进行了释义，他是根据什么释义的？也就是说，他在释义时都考虑了哪些因素？这种释义的准确和精确程度如何，什么样的精确度才能让批评家满意？人们可以对《麦克白》中“凶手将会暴露”这一陈述进行释义。随着剧情的发展，这一陈述是正确的，但却几乎忽略了剧情所“说”的每一件重要的事。很少有人会对这种过分简单化的释义感到满意，但是将会有很多人满足于那些不太抽象和肤浅的释义。

一个严肃的批评家在确信自己的释义足够准确之前难道他实际上不必经历第（4）和第（5）阶段吗？那样的话，第（3）阶段除了作为一个暂时的尝试性步骤而存在以外，还有什么价值呢？

人们一定会同意温特斯先生对批评中简单印象主义的抨击，正如温特斯先生所指出的那样，这种印象主义最终会导致一种相对主义而放弃普遍的标准。人们也会欢迎他对那种虚张声势的浪漫主义的批评。但是，他所提供的选择对象却具有新古典主义批评理论全部的局限性。“一个伟大的批评家，”他写道，“是所有文学天才中最为稀有的：也许英国惟一当得起这一称号的只有塞缪尔·约翰逊。”这一陈述非常恰如其分而且一语中的。它至少界定了温特斯先生自身的偏见——趋向于理智和情感之间本质的二元性，倾向于专注于“理性意义”，趋向于一种明显的道德。温特斯先生的批评与约翰逊的批评一

样，有其令人尊敬的方面；但是，其批评也与约翰逊的一样，虽然是一种文学研究非常有用的工具，但却不是一种可依据的批评。

在约翰·克罗·兰色姆的批评中探察这种新古典主义倾向似乎违背常理。如果把他的批评看做是新古典主义的话，那么这也一定是一种非常特殊的变体。但是，把他的批评与温特斯进行比较却有一定的道理。温特斯坚持诗歌要有非常精确和充满理性的结构，而我所说的那种变体则坚持诗意象相当紧凑且有系统的结构。在玄学派诗歌中可以找到这种令人仰慕的紧凑，而在玄学派诗作中，最出色的要数邓恩的代表作。我当然无意与下述观点争执：好诗中的意象必须是“功能性”的——它不能仅仅是一种装饰。同时，在对邓恩的崇拜这一点上我几乎未与别人达成共识。（事实上，在这一点上的任何保留从一个批评家的角度来看都有失体统，这种批评家常常会被指责为试图摒斥不具备邓恩诗歌特殊特征的一切诗歌。）

但是，我相信有些保留却很妥当——如果不是与称颂邓恩有关，至少也是与称颂的条件有关。兰色姆先生在其《莎士比亚与十四行诗》（“Shakespeare at Sonnets”）一文中发现，相对于莎士比亚而言，邓恩是更出色的抒情诗人，因为邓恩的意象“被证明是有效用的”，而莎士比亚却往往不能。我衷心地赞同他的观点：诗人的隐喻必须有效。如果莎士比亚的意象没有效用时就更糟了。但是我有一种感觉，兰色姆要求所有的意象都要像邓恩那些更有“逻辑性”的意象一样，可以被证明是有效用的。而且，我认为，这种要求是把一种令人仰慕的诗歌策略提高到了整个艺术的层面。有很多方法可以获得“客观性”，而且，对于兰色姆来说，“现实主义”是邓恩的荣耀，而莎士比亚常常无法获得这种荣耀。兰色姆对莎士比亚最一般的指摘包括莎翁作品中比喻的变化、隐喻的混杂以及他没有“系统地”展现他的“比喻”（figure）。

但是，更重要的是——如果我没有误读的话——兰色姆倾向于赞赏邓恩的逻辑严密，不是由于其在格调展开中的作用，而是由于它本身就是目的。这一点至关重要，因为它与隐喻的本质功用密切相关。诗歌在一种理性或逻辑统一中发现了自身的一致性吗？或者说它在格调的统一中发现了自身的一致性吗？再者，换个提问的角度：诗在一种科学的或是哲学的真实中找到自身的“真实”了吗？它在戏剧性的真实中找到了自己的真实吗？诗是不是在逻辑命题紧密相关的体系中达到了自身的连贯性呢？或者说它是在各种态度戏剧性地紧密相关的复杂体中找到了自身的连贯性？

邓恩对“逻辑”的展示是如此精妙绝伦，以至于我们可能会说它真的在诗歌中起着“逻辑的”作用。但是对其任何一首诗的细查都会发现“逻辑”的真实功用到底是什么。例如，《成圣》中的逻辑几乎没有让那位朋友满意，他还曾一直（在隐含的戏剧场景中）试图劝说恋人放弃他的爱。这首蕴涵逻辑的诗歌可能会让那位朋友确信：恋人非常忠贞不渝，他并非乳臭未干，他很清楚自己在做什么。它几乎不*合乎逻辑*地让他相信恋人是一个圣徒，或者说他是一只火鸟，或者说他可以通过放弃今世而获得更美好的来生。

《成圣》本身的结构超越了其意象的逻辑结构。此外，它包含着混合的隐喻和瞬息万变的形象。可以肯定的是，它达到了一种统一，但它所达到的统一却是一种想像的统一。除非我们通过加上“其自身特征的逻辑”而避开整个问题，否则它就不是合乎逻辑的统一。可以肯定的是，它具有统一性，但莎士比亚的大多数诗也同样具有统一性。

兰色姆先生以对《麦克白》中著名的“明天、明天”的演说的审视结束了他对莎士比亚的讨论。把兰色姆先生特别的批评与达夫南（Davenant）对这一段的改写所暗含的批评相比较，可以引起人们的

好奇。二者对于作为即将来临的明天的适当客体的音节以及作为运用于“死亡”的恰当形容词“阴沉”（dusty）都含糊其辞。“该段演讲中各部分之间的联系，”兰色姆先生写道，“是心理层面的，虽然心理的总是包含逻辑的，而且通常作为逻辑的母体，但是它相对于逻辑要松散得多。这里的要点是，对于戏剧来说，仅仅是心理层面的联系就足够了，但是要达到形而上学的效果则远远不足。从戏剧的角度看，这段演说非常自然有力，我听说是这样。然而从形而上学的角度来分析，它却一无是处。”

关于这种联系，我们也应该把兰色姆先生对《安东尼和克莉奥佩特拉》（*Antony and Cleopatra*）中的下列诗行的评论考虑进去：

现在我必须
向那位年轻人传递谦卑，
在卑微的转换中闪烁其词……

兰色姆先生写道：

安东尼是个象征性人物，他充满了感情。传递谦卑不足以表达他的感觉，因此他选择了躲避、含糊其辞，这样他就可以处于转换之中——转换什么呢？卑微。这种从一件事向另一件事的飞跃很好地表现了安东尼这个人物，同时也为这种飞跃提供戏剧方法范畴内的理论依据。但是，在邓恩或是其他玄学派诗人连贯的诗篇中却找不到这样的飞跃，同样，在约瑟夫·奥斯兰德（Joseph Auslander）这样的现代诗人的作品中也找不到。

这里我所关注的是“戏剧的”和“形而上学的”效果之间的区别

以及玄学派诗歌中连贯的本质。正如兰色姆先生所指出的，“心理的总是包含逻辑的（联系），而且通常作为逻辑的母体”。我要提出的问题是，任何一首诗的各部分之间是否达到了比“心理”层面还要紧密的联系，或连贯——即使是玄学派诗人的诗歌——最终并不是一种态度上的连贯。我相信，如果追问下去，就要质疑诗歌是否就是那些它们所规避的东西：哲学。《麦克白》中的演说从形而上学的意义上讲——从哲学的角度来说——也许一无是处，但是，邓恩的诗也是如此。（在这里并不排除那种既在形而上的层面上出色同时又是一首好诗的可能性，而且我也愿意赞同 W. M. 厄本[1] 先生的观点，他说，所有的诗歌从某种意义上说都是“隐蔽的玄学”。但是，如他所言，科学、宗教与诗歌一样都是“隐蔽的形而上学”。无论如何，可以确信的是，在邓恩的诗中，我们找不到一首避免“从一件事跳跃到另一件事”的诗歌，而兰色姆先生认为这正是莎士比亚戏剧诗的显著特点。）

再以《成圣》为例。确实发生“从一件事到另一件事的跳跃”，但并不仅仅是作为说话者的嘲讽，一种对他作为朋友的比拟对象的自嘲——把他比做蜉蝣、灯芯、鹰。它概括了诗歌其他部分的特征。举个例子，恋人们在诗中修建了美丽的寓所，但这些寓所事实上却是墓穴。同时，这些寓所之所以能够得以构建（而且像墓穴一样，变得神圣），是因为恋人相互庇护而使之成为隐居地。

或者，我们来考虑一下《别离辞 · 莫伤悲》（“Valediction: forbidding mourning”）中著名的“圆规”的比照。这里的形象之间是如何相关联的？兰色姆在评论“明天”演讲中形象的连贯时这样说道：“但是，谈及光线的时候，只提到了蜡烛！光线也暗含着影子的意

[1] 参见后文。

思，而且暗示生活就是一道移动的影子。然后光线变成了剧院的火炬，移动的影子变成了一个昂首阔步的演员，但一小时之后就悄无声息了。最后，由于一件事和另一件事之间是环环相扣的，我们也可以把生活变成演员所说的事情、所讲的故事，而它们的喧哗与骚动没有任何意义。”

但是，《别离辞》中形象之间的联系更具有逻辑性吗？说话者对她的爱人说道：既然我们的别离就是一种死亡，那我们就像有道德的人那样静静地死去吧。但是作为一种消解的死也是一种融化，而融化就意味着泪水；泪水则意味着洪水和暴风雨。然后，说话者又为他们没有呐喊想出了另一个理由：他们是爱的圣徒，让普通人知道他们的爱是一种渎神：他们的爱的价值强调沉默。这暗示着一种平行：小地震的躁动和天体运动的沉静。对天体的提及让人们想到了“尘世”，于是就有了尘世的爱和“超凡”的爱之间的对照，它们的爱的因素非常不同。但是对于构成因素的考虑暗示着一种“精练”，就意味着纯金般的爱和砾石般的爱之间的对比。除却人类赋予金子的昂贵价值，金子本身也是一种最有韧性的金属。就像爱侣之间的情爱可以绵延很久一样，金子可以被拉得很长，而且也可以被锤得薄如蝉翼却不会断裂。（然而诗人在运用这一类比时并没有使用事物的这一方面。）一件物品可以被拉得很长，又没有断裂，依然保持其本质，这种观点使得说话者想到了圆规——另外一种虽然是一体但又看似被一分为二的东西：一部分在运行，而另一部分仍旧停留在原来的位置上。

不可否认的是，邓恩的比喻——尤其是最后几个比喻——比莎士比亚的比喻更为充分，同时那些拓展了的比喻——也正是由于这种拓展——具有一种内在的连贯性。进一步说，我不能否认它们也有一种逻辑，但是它们之间最终是联想的，这一点和莎士比亚的比喻一样。最重要的是，*从严格的逻辑层面上看*，邓恩诗歌的连贯性和任何

比拟论断一样是散乱而且类比的，但最终还是为论点服务的。诗歌的精髓是隐喻，而隐喻最终是类比的而不是逻辑的。因此，是否具有严格的逻辑性与好诗所要求的那种连贯没有任何直接的关系，因为没有了连贯，诗歌就不可能成为“精品”。

阿瑟·迈兹纳先生为莎士比亚的那种诗歌辩护，非常有益地区别了莎士比亚和邓恩的诗歌之间存在的一些差异。迈兹纳先生认为，莎士比亚诗歌的特征在于一个

> 软焦点；玄学派诗歌有完备的焦点，或许还不仅仅是完备（诸如有些绘画作品的每一个细节都达到了最精致的完美）。一首优秀的玄学派诗歌，每一个具有比喻意义的细节都经过了单独检验，而且诗歌作为一个整体展现给我们的是这些细节错落有致的结合。兰色姆先生认为，玄学派诗人在运用“已被选定的比喻”来表达自己的感觉时显示了一种勇气。也许对于这种论断，或者对于优秀的玄学派诗歌的特殊震撼力正是衍生于这种自我设定的局限这种观点，没有人会提出质疑。但是玄学派诗人也表现出了一种特殊的缺憾，他们以牺牲丰富和逼真为代价获得了这种逻辑形式，他们越是刻意地阐释所选定的比喻，他们就越会歪曲或是排除那些他们所感知到的、关于某一主题的不合逻辑的方面。

迈兹纳先生通过强调（在某些地方是过分强调）不同诗人所采用的特殊策略，对各种诗歌进行了有价值而且必要的区分，这一点是非常值得肯定的。邓恩与莎士比亚使用了不同的策略，正如他的策略不同于马维尔或是赫里克的一样。但是这种区分的价值其实还包含了层次的问题。如果我们过分强调某些差异，或者说我们没有提供特定的限制，那我们最终所得到的就不是诗歌的种类，而是个别的诗歌，这

样我们的批评就是相对主义的。

迈兹纳先生不是一位批评相对主义者，我也无意暗示这一点。但是，对于这种旨在从作为研究对象的不同诗歌里寻找普遍结构原则的研究来说，很有必要考虑他所确立的众多差异的终极方法，而且更有必要考虑他在评价邓恩和叶芝的诗歌之间的差异时所提出的一些观点。

邓恩和叶芝之间存在着重要的差异，这一点是确定的。我自己以前的一本书可能在那些粗心的读者中造成了一些混乱，那本书中谈及二者之间没有差异——即认为叶芝后期的诗歌也采纳并实践了邓恩的“诡辩”策略。如果这样的话，迈兹纳先生对于叶芝的评价以及其他一些观点就都是正确的。但是，如果脱离这一语境和目的，似乎迈兹纳先生对叶芝的分析与他所指责的兰色姆对莎士比亚的分析存在着同样的危险，那就是二者具有同样的局限性：换句话说，迈兹纳先生在叶芝的诗中没有找到邓恩式的意象“系统化”，这使得他相信，“柔美的”、浪漫的诗歌创作可以避免在运用一种“重叠溶暗”的严格结构模式时所带来的问题。事实上，迈兹纳先生认为，叶芝的诗在很多方面非常出色，但归根结底是一种“浪漫主义”的诗歌——“充满激情并想入非非，永远都处于毁坏其陈述的连贯性或风格的统一性的边缘。它不顾及思想的得体原则……也不顾及措辞的得体原则”。

当然，这也并不意味着叶芝和邓恩“非常相似”：差异依然是存在的。但差异存在于何种层面是非常重要的问题。最为重要的是，我们都知道，优秀的诗歌必须达到“思想的得体”和“措辞的得体”，但我们在区分二者的诗作时，不管我们的得体概念是源于邓恩、蒲柏抑或是济慈，我们都不能错误地把“陈述的连贯”和“风格的统一”等同起来。

“思想的得体”和“措辞的得体”——但这种得体的确定原则是

什么呢？得体最终还是存在的，但我不能确定的是，除了著名的诗歌本身所达到的那种终极得体之外，我们能否（在评判诗歌优劣时）接受任何其他的得体原则。而且，我认为它也必须被应用在格调层面上，也就是说，我们必须探究的是这些常被讨论的技巧——思想的连贯、隐喻的运用、词语的选择——是否起到了为诗人个人看法的传达提供一种连贯而有力的机制作用。如果它们起到了这种作用，那么就符合最终起作用的惟一的“得体原则”，同时这一原则也为它们的存在提供了依据。

附录二　观念问题和认知问题

很明显，前面各章的观点，使诗歌脱离了同科学、历史和哲学命题的竞争。如前所述，诗不能正当地归结为某个命题：我们只能从诗里提炼精要，在提炼时，难以避免地会曲解诗歌的本意。

但是，我们应当谨防的几种可能会出现的误解仍旧存在。第一，所提出的理论不能将诗同意义和评价的范畴分离。“傻子”一词的内涵所描述的人，如“林中女神”，将很难解释麦克白的言论，他说，“生活是个由傻子来讲述的故事”，这种情况就像视谋杀为乐的人是无法从整体上理解该剧的一样。我们必须让读者熟悉诗人的语言（最广义的语言）。但重要的是，要注意不必非得要求读者去熟悉。不要要求他放弃自己的理解或观念，也不要让他永远采纳诗人的意思或观念。若他能理解诗人本来的意思，这就足够了——就是说他理解了诗人所用词语的含义——如果他愿意压抑自己的观念或偏见，目的是明了单位意义或局部意思是如何构成整体语境的。

依我理解，这就是 I. A. 瑞恰慈在其《实用批评》（*Practical Criticism*）中所说的话的含义（抑或是他应当表达的意思），他说，“……就思想意义而论，信与不信的问题在我们顺利阅读时并没有出现。若不幸出现，无论是诗人的错误还是我们自己的错误，暂且放下阅读，让

我们变成天文学家，或神学家，抑或道学家，总之，从事其他活动的人”。这种观点并不是说我们读诗时就不考虑我们作为人类的其他兴趣——很明显，这为瑞恰慈反对柯勒律治关于“情愿保留不信”的隐喻提供了论据。他要说的意思是，在顺利阅读的过程中，我们允许各种其他兴趣从属于阅读的整体经验。

在阅读雪莱的诗歌时，T. S. 艾略特证实自己难于理解雪莱的观念，可以在这里找到佐证。某些陈述，或明或暗，由于它们不完全渗透到一个整体情境，可能会曲解上下文，因此要求在伦理和宗教背景中加以评定。当然，这里的问题，或者出在诗人、或者出在读者身上：诗人或许没能戏剧化地表现这些陈述，读者可能忽视了上下文而多虑了弦外之音。

第二种误解可能还需要在这里再次提及，尽管在先前的章节里，我们已经就此展开过一些详尽的讨论。由于诗人采用某一特定时期的语言（与语言一同出现的，还包括那个特定时期的意识形态和价值判断），我们也许很容易就感受到，当我们与那段时期的意识形态和价值判断一致时，就能理解诗人的作品。但这样做就又一次误解了诗里各个成分的功能。我们的确需要理解这首诗的语言，包括它的思想和引喻。例如，若我们要理解《安提戈涅》（*Antigone*），可能也要重视希腊葬礼的性质和重要性。尽管对戏剧的领会取决于我们对于和角色性命攸关的事件的了解，但这并不取决于我们自己要接受这种丧葬仪式的重要意义。简言之，假如领悟到一首诗中的任一值得注意的部分只能依据它和这首诗的整体效应关系来评定，那我们就会毫不勉强地承认对语言学家和文学史家的著作进行批评的重要性，不过我们会否认那种将文学概括为文化史从而引起批评相对主义的异端学说。

但是，倘若对一首诗个别部分的判定没法脱离整体而孤立存在，倘若整体意义又只能从一个被稀释的复述中“提取”出来，那么，我们当如何验证这首诗里整体意义到底是“优美”，是“合理”，还是

"意味深长"呢？答案已经提供了，但是这个问题能够承受或者需要进一步的推敲。

根据上段话，重新思考 T. S. 艾略特提出的验证确实很有意思。他愿意接受诗所提供的任何一种可能的世界观，他认为这种世界观是"有条理的"、"成熟的"，是"建立在经验事实的基础上的"。但在选择这些术语时，他表示，他在检验诗歌的哲学"真理"，其方法不是通过检验在诗歌中作为**明显命题**而存在的哲学陈述，相反，是通过思考这个隐含命题是否来自一个善于思索、感受经验十分敏锐而讲究实际的观察者。艾略特非常适当地运用某些哲学的尺度避免陷入某种陷阱，相反，它对"诗歌的陈述"做出了直接判断。（**优美的**诗歌经过这种检验，自动地限于体现读者哲学信条的那类诗歌。）可是，艾略特难道不会去借助坦率地发展由他提出的戏剧适当原则的机会，并通过避免抽取诗中的任何命题而使他的检验更加有力吗？难道他不能把检验控制在诗歌特定组织术语的范畴之内，对事情做如下描述吗？比如：他会认可那些态度上真正统一（"首尾一致"）的诗歌，不过这种统一，并不是由于忽视而是由于充分考虑相关处境的复杂性和明显的冲突。如此解释的好处在于：首先，他会论及诗中的观点，而不是去阐述那些抽象的命题，那些他只能解释为这些态度的**隐含命题**；其次，他不会迫于压力而到诗歌之外[1]去寻找诗歌的标准，而是通

[1] 诚然，我们总是为了诗歌建之于其上的那部分意义而被迫出离诗歌——参见本书第217页。任何诗歌理论都不能使诗歌自发产生，在某种意义上，尤其无法否认一切诗歌都植根于语言而且是一段特定时期的语言。我们从诗歌外部开始，但是从另一种意义上说，或许切中了我们被迫出离诗歌的原因：在测定导致张力的力量时，所得的调和的证据，等等，读者就必须拥有自身的体验，或许有时不同的读者会有争执。对于一个读者来说，使他动情的东西从另一方面来看却是一种合理的协调。再者，没有哪种批评理论能够脱离主观因素（尽管持这种根深蒂固的主观性的结果很容易被夸大）。然而，对我来说，就像是获得了真知，依照一首诗的特有结构——一种戏剧化的结构——来试图判断它，而不是从中提炼出主题并借助科学和哲学的真理的经典来估量一样。

过评价一致看法的相对复杂性从诗歌自身找到一个标准——诗歌张力的力量，诗所能营造的调和范畴，等等。以艾略特引证的个别诗人为例：在提议的方案中，可能有人会谴责雪莱的《印度小夜曲》(*Indian Serenade*)，在其所暗示的有关爱情的命题中故作多情，而非天真无知。(将看法变成命题并无必要；而且，这种做法是危险的，它会引起诗歌陈述方式上的混乱。

记住艾略特提出的方案，我们可以说诗歌并不陈述思想，而是验证思想的。或换种说法，诗歌主要处理的不是思想和事件，而是人以何种方式与这些思想、事件达成一致。因此，如果仔细审视，会发现所有诗歌，包括最客观的诗歌，都是"关于"人自身的诗作。那么，总体来看，判断诗歌不是通过这种它体现思想的正确与否来评定，而是借助它戏剧般的特点——通过它的连贯性、感性、深度、丰富性以及现实性来判定的。

我在《现代诗歌和传统》中指出，瑞恰慈对"排外型诗歌"和"内包型诗歌"的区分可能会发展成一种评定诗歌价值的尺度。在这个尺度的低层，人们会发现简单的诗，其中各种建构诗歌的联想因素在格调上非常相似，因此归结为一种相当简单的态度，即那种具有单纯的感情，明确的、"外在"的讽刺等特征的诗歌。在上一个层次上，人们会发现诗歌中处于总体态度下的各种因素的变化和冲突更加明显。悲剧里的冲突往往最尖锐——引力和斥力之间的张力也是最强的——人们有可能会达到这个标准的顶点。然而，先不谈积极的方面，这里仍存在一个消极的方面，人们可能会把那些根本就没法儿获得的整体性诗歌——或者那种没有统一的态度但都达到一种貌似有理的妥协的诗歌——归入感伤诗的范畴。

如此一个验证，不能断言它在判断时排除了主观因素。当然没有，也不会有哪种含义深刻的诗歌标准能够最终排除主观因素。但是

这里的验证也绝不是一种印象派的验证。事实上，我们可以用这种对态度复杂性的验证来建构本质上相同的诗歌层次，我们总是依据其他验证来接受这种层次的。然而，这种特殊标准的优势具有二重性：1）根据诗歌本身的组织结构来建构自己的层次——不必求助于某些外在的价值标准；2）倘若这种评价模式依靠一种对诗歌结构的更精确的说明，那我们就能调整和改进目前所接受的诗歌层次。

这样一个标准是本书前面各章所展示的批评方法的继续，这一点非常明显。人们可能不必指明，对明显对抗态度的解决方法决定了前面各章强调的因素：1）巧智，是对于特定情况下持有各种可能的观点的意识；2）悖论，是一种用于对照在某一情形下传统看法的手段，或对这一环境的有限的特别的观点，如日常生活和科学话语中采用的较具包容性的观点；3）反讽，是一种通过修正界定态度的方式。此外，还强调各种观点间冲突的因素也会更有助于理解柯勒律治的想像观，他认为想像[1]是心智的综合能力，进而强调了诗歌在本质上具有戏剧性。

倘若人们高估了诗歌，把它作为一种智力活动，读者可能会重蹈覆辙：那为什么我们不可以抱着接纳的态度，归纳出杰出的比较重要的诗作里采用的观点，因此可以获得提供基本价值观的世界观呢？难道我们不能以这种方式把优秀诗歌中包含的智慧分门别类，最终使诗歌产生一种指导性的智慧吗？如果我们愿意，当然可以这么做，但需要指出的是：倘若我们这样做了，就将脱离文学批评的领域。关键在于：即便任何睿智的哲学都可能考虑最伟大的诗歌，但这仍旧是一个哲学的或是宗教的问题，而不是艺术的问题。尽管诗歌无法与科学和

[1] “平衡或调整对立或不一致的属性时，它暴露了自己：同一性，差异；一般性，具体；观念，意象；个别，典型性；奇异新鲜的感觉，陈旧熟悉的事物；越是平常的心绪，就越是有章可循……”

哲学相提并论，可如果我们能表明诗歌可以与各种环境相一致，因而给人以智慧的话，那也就足够了，尽管这样的诗歌不沉溺于伦理概括。

然而，应该指出，这里采用的观点与瑞恰慈的观点有何不同；因为，如果我们不是要根据诗歌中陈述的真实性来判断诗歌的话，我们似乎就否认了它具有认知的意义。瑞恰慈认为阅读诗歌是"拯救我们"的活动。他寄希望于通过阅读流芳千古的诗作所获得的磨炼——使我们与息息相关的世界和谐相处的一种训练——我们就能与所面对的任何境遇达成共识。于是，瑞恰慈可能会允许我们不去诉诸某个信条，而诉诸一种内心的磨炼和行为，是对任意一组事件采取适当态度的训练和行为。的确，从伟大诗作中获得的这种洞悉力和自我批评与从别处发现的并无二致。但是瑞恰慈把诗歌作为一种活动而施加重负，诗歌不必承担这种重负，很可能也承担不起。我认为有理由说瑞恰慈最近的观点是将诗歌放置到一个谦卑的位置上。事实上，就瑞恰慈目前的观点看，无论是否重申玄学，他都明显地使哲学恢复了生机[1]。

厄本在《语言和现实》中已经全方位地攻击了唯名论实证主义对语言的描述——划分了两种语言功能："指涉性的"（科学的）和"情感的"（诗歌的）。他主张，语言也具有"再现"（直觉的或象征的）功能，如果语言要达意，这种再现功能就必须与其他功能共同起作用。因此，诗歌不仅仅是情感的，也是认知的，它给我们呈现真实，并通过隐喻以其特有的方式呈现（尽管它不是通过仅仅被认为是说明或修饰的隐喻来呈现）。他写道，"所有诗意的象征，都是……隐喻和由隐喻所引发的。但是象征比隐喻更深刻。当我们通过它体现那

---

[1] 参见本书第242页。

些其他方法所无法体现的概念内容时，隐喻便成为一种象征……我们可以用隐喻来说明那些只能通过抽象或非比喻性术语才可能充分表达的思想和主张。当隐喻只表达或体现概念性的意思时，它才是一种象征。”（“作为象征的隐喻”——我已经用过“功能性隐喻”这个术语——和仅仅作为说明性的隐喻的区别，正如我曾试图指出的那样，至关重要。）

通过将“功能性隐喻”作为诗歌的基础，厄本可以向把诗歌看成是传达诗歌以外的内容的那些理论宣战，这种理论把诗歌的“形式”和“内容”割裂开来。厄本坚持认为，“直觉和表达的不可分割性这一普遍原则，为审美直觉赋予了特殊的力量。在这里，它意味着形式和传达内容的方法，或者内容和方法，是不可分割的。”

对于厄本来说，在严格意义上，诗是不可译的，它所“说”的内容只能由诗歌本身来表达；但是厄本坚持诗歌确实在说什么——诗歌的象征引发了认知。（他的观点同我在本书前面各章中讨论的情况是如此接近：值得腾出一些篇幅来讨论他所涉及问题的解决方法。）

例如这样一个问题，厄本也承认，是个难于解决的问题：

> 我们这里讨论的是语言和认知的关系中最难以解决的问题之一，当然也是整个知识理论体系中最难解决的问题之一。我们显然要面对一种两难选择。倘若要解释象征的“意义”，我们就必须扩展它，这就不得不涉及直意的句子。另则，如果我们扩展它，就失去了象征作为象征的“意义”或价值。对我来说，解决这个悖论的方法在于一种阐释象征的理论。这并不等于用直意的句子来替代象征句，换言之，不要用“刻板的”真实来代替象征的真实，而应深化和扩展象征的意义。

用“直意的句子来替代象征句”等于陷入本书前面讨论过的释义异说的困境。象征的展开最好不是出于为诗歌提供非象征的替代品的目的，而是应像厄本指出的那样，是为了“深化和扩展象征的意义”。对诗歌的讨论不能替代诗歌：它应该带我们回到诗歌。

但是厄本进一步陈述说，“只有（通过象征的扩展）……其真与伪才能得以判定”这一观点值得进一步评论；因为不管厄本如何告诫不要试图用“刻板的”真实取代象征的真实，他的观点还是可能被当做那些理论的另一种变体，主张诗歌认知只能以最终把它看做是一种被曲解的或是不完善的哲学为代价。

实际上，苏珊·朗格在《哲学新解》(*Philosophy in a New Key*)中指责了厄本这个错误。我倾向于赞同她的观点（虽然我无法确信，她对文学意义功能的总体见解在某种程度上是否会像早期的瑞恰慈那样，也会受到相同的指责)。同样，我也感到厄本在探讨这一问题时有些明显的自我矛盾。但很可能，在整本书的语境中，他阐明了自己的理由——来解决被他称做文学象征解释的悖论的问题。

在厄本看来，诗歌与宗教和科学都是“隐秘的玄学”。虽然所有诗歌都是隐秘的玄学，但是诗并不需要、也不应该渴望作为明确的玄学。

> 诗可达意，但道不尽其“所有”意义；刻意表达这个“所有”，就不再是诗歌了……若从艺术家的视角看，这是不可避免地只能在摸索中解决的问题；只能凭他的天赋和机智去发现媒介——这种处于两难之间的道路。而从哲学家的视角来看，对于这个问题或许会有一个更具说服力、更易于理解的答案。向玄学的转变是不可避免的，但是诗人，作为诗人来说，并不是要去实现这种转变。他做得很好……维持着自己的象征形式。恰恰在这种象征形

式中，现实那无法充分表现的方面得以展现。不见得任何能用象征来表现的东西都可以通过直意来更好地表达。由于这里没有直意的表达，只有另外的一种象征。我们寻找刻板的真实未必正确，因为所谓刻板的真实可能会成为一种虚妄。

既然如此，为什么还要做扩展呢？究竟在哪种意义上"向玄学的转变是……不可避免的"呢？倘若我懂得厄本的意思，仅仅当我们想将诗歌所赋予的真实和其他话语方面的真实联系到一起时，才需要这种扩展——例如科学所赋予的真实，如果这是问题的症结所在，或许有人把它视做一种完全有理由的让步。据我所知，没有任何批评家坚持只有诗歌才能给予终极真理。对于厄本的观点，如果我没有理解错的话，诗歌同玄学的关系不是女仆和女主人的关系。玄学评判并解释诗歌的象征性真实（以及科学的和宗教的真实）；但它并没有带给我们"刻板的真实"或"明明白白的真实"。玄学不是不需要象征，而是正如厄本所强调的那样：它有它自己的象征。

正是哲学家要完成这种向"玄学的转变"，诗人"做得很好……维持着自己的象征形式"。于是，虽然厄本坚持——与唯名论的实证主义者的观点相反——认为诗歌带有启示性，但他拒绝给诗人提出一个揭示超出诗歌之外的真实的任务：诗歌不仅仅是它所要"表达"内容的介质。对于"好诗"的验证明显是对"可靠性"的验证："我们不断地谈到'好'的象征，这里更恰切的是'言之有据的'象征。我们总是通过这样的表述来说明象征足以表达那些'直意的'句子所不能充分表达的意思。"

我要说的是，这类验证看起来和前面（第254—572页[1]）我所提出的验证并无太大的差异。那种验证，像厄本说的一样，最终是“充分”。厄本写道：“如果直觉和表达是同一的，或至少是不可分割的，那么，决定存在或现实的惟一方法就在于那些可能存在的对这种方法描述的形式中。纵然我们把真实关系当做一种‘思’和‘物’之间的关系，这种关系只有在表达出来时，才可以确定，得到证实和肯定。那么，真实始终具有一种表达的功能，而且，需要表达和表达的内容之间的关系只能是充分性。”

通过考虑厄本对于诗歌功能及其戏剧化语言之间关系的评述，上述观点间的相似性可能会更清晰。与科学的象征不同，客体“在其他象征领域，比如艺术和宗教的领域……根本不用操作或预见，而只需理解”。与以操作或预测为目的科学叙述相悖，这种“理解”很奇怪地与表现各种关系的戏剧方式联系在一起。厄本写道：

> 我本人认为，如果理解正确，关于戏剧形式重要性的论点应当保留。它是我总论点中的一部分，我认为，所有意义最终是语言的，尽管为了更单纯的标志和操作，科学也许会冲破语言的樊篱，假如要追求可理解性，它的非语言象征必须再次回归到自然的语言。自然的语言是戏剧性的，语言中表达的所有意思最终都属于这种类型。

厄本不仅认为诗歌是不断地“运用戏剧的方式表现生活”，他说，“一切艺术都能间接启发着人类……除非‘思维类型的关系’（与

[1] 这里是指原著（Brooks，Cleanth. *The Well Wrought Urn*，New York：A Harvest Book Harcourt Brace & Company，1975）中第254—257页的内容。可参见本书第232—235页。——译者注

科学的操作类型相反）——以及再现它的戏剧方式——被忽视了，那就没有什么方法可以充分表现人生中发生的事情，人生是行为和戏剧的家园。”

我认为，这是阿伦·泰特主张“全面认识”诗歌体现的基本点——这是困扰着实证主义批评家的主张。但是，泰特这样来阐释实现诗歌完整性的方法——它不会遗漏掉科学必须省去的东西：“文学是对人类经验的全面认识。所谓知识，我这里指的是对于世界独特而成形的感悟，是人类特有的感悟。”

对于厄本也同样如此，诗歌涉及“人类经验”——要和人打交道的，因为

> 在整个自然界中，人显著的差异在于，惟有人具备价值意识，具有与价值意识不可分割的“应该”或义务意识……拥有这样的个性就是有“灵魂”，与科学相反的是，诗歌经常谈及灵魂。那么，对诗人来说，个人总是价值的中心和载体，作为一个诗人，他的职责就是去揭示这个价值。

当然，厄本坚持认为价值领域——“其结构由价值判断决定的世界”——真实存在，正如他为玄学的效度和价值的客观理论所做的辩护。我应当赞同他，但这并不是我在这里要坚持的要旨。恰恰相反：正因为这样，如厄本自己所言，针对诗歌意义特有的、适当的验证，从作为戏剧言说结构的思考的角度进行；不能把诗歌看成是陈述，“明晰”、“优美”，或“能言善辩”，也不无端地把外部真实强加给诗歌。

我想，在这一点上，厄本似乎很赞同瑞恰慈早期的陈述，“诗歌所表达出来的并不重要，重要的是它本身是什么”。的确，从他后来

的陈述来看，“更充满智慧、更伟大的神话不是异想天开的，而是人类整个灵魂的言表，就其本身而言，可提供无穷的思考……没有神话，人类仅仅是一种没有灵魂的残忍动物——因为灵魂是支配神话的核心——没有神话，人就是一堆既无序又无目的的乌合之众”[1]。瑞恰慈提出后期观点时（《柯勒律治论想像》，1936），明确否定了玄学派的正确性。也许仍旧如此，但是他最近的声明，甚至在这个论题上，似乎指出他大致倾向于赞同厄本的说法。例如，在1941年，他写道：“不是任何玄学派的学说都是”我们所需要的。相反，它是一种对于“最具才略的言词”和“不可或缺的言词”的研究，“这些言词可以建构思想，并在更大的结构内连接这些思想”。这些就是最能引起对玄学派误解的言语。“如此一种探究，”瑞恰慈继续道，“假如精心设计……会成为一门对玄学的研究……但却是从一个新的视角来研究的一种玄学。”[2]

关于玄学派的这种观点，显然接近厄本把玄学诗歌作为“言中之言”的观点，注重“最大极限的内容”，其功能是解释和联结其他象征手法；厄本已经承认了这种关系。

然而，我的目的不是把瑞恰慈作为回头的浪子来欢迎。瑞恰慈不是背叛者，而是从一套不同的假设出发的先驱；我也并非要和厄本一起坚持玄学是必要性。相反，我要指出的是，两个研究语言的关系密切的学者之间，尽管他们的出发点大相径庭——其迥异程度与瑞恰慈

---

[1] 比较厄本的陈述：“从表达和理解力的角度看，神话是不可或缺的。神话是戏剧性语言，而且只有戏剧性语言最终是能被理解的……确切地说，就柏拉图的认识而言，宇宙论意义深远的命题是不能用数学逻辑的语言来表现的，这就引导他使用神话的戏剧性语言。不是说这种语言是一种不完备的前科学形式，要迁就数学逻辑而放弃它；更确切地说，它更清楚地认识到后者的本质局限性。”

[2] 对于我引用的瑞恰慈的讲稿，和厄本的相关评述，参见《狂热者》（*Furioso*），1941年，夏季刊。

和厄本之间的差异相类似——二者的观点也会有一些重要的、可以达成共识的地方。在把诗歌看成是某种学说的奴仆这一方面——即诗歌的作用就在于反映或"传达"这种学说——二者都一样的谨慎。同时，在坚持诗歌的内在重要性方面，二者都同样狂热，他们都认为诗歌远比任何无益的幻想更为重要，远比任何主观的"投射"更接近人性的核心。两者都要求文学批评应该阅读诗歌本身——最充分地认识到象征结构就是诗本身。任务是艰巨的、重要的，对于任何有力的文学批评来说都是基本的要求。

附录三　诗歌原文及参考译文

THE CANONIZATION

For Godsake hold your tongue, and let me love,
Or chide my palsie, or my gout,
My five gray haires, or ruin'd fortune flout,
With wealth your state, your minde
with Arts improve,
Take you a course, get you a place,
Observe his honour, or his grace,
Or the Kings reall, or his stamped face
Contemplate, what you will, approve,
So you will let me love.

Alas, alas, who's injur'd by my love?
What merchants ships have my sighs drown'd?
Who saies my teares have overflow'd his ground?
When did my colds a forward spring remove?
When did the heats which my veines fill
Adde one more to the plaguie Bill?
Soldiers finde warres, and Lawyers finde out still

成圣

看上帝面上请住嘴，让我爱；
你可以指责我中风兼痛风，
可以笑我鬓斑白、家道穷，
且祝你胸有文采、高升
发财，
你可以选定路线去谋官，
看重御赐的荣耀和恩典，
仰慕御容或他金铸的脸
对你的路固然要刮目看待，
但是你要让我爱。

唉，唉，我的爱会把谁妨碍？
我们叹息翻沉过谁家商船？
谁家田地曾被我的泪水淹？
我发冷，何曾推迟春天到来？
我发烧，烧得我血脉如焚，
何曾使瘟疫死亡单增加一人？
士兵们寻求战争，而律师们

Litigious men, which quarrels move,
Though she and I do love.

Call us what you will, wee are made such by love;
Call her one, mee another flye,
We'are Tapers too, and at our owne cost die,
And wee in us finde the'Eagle and the Dove.
The Phœnix ridle hath more wit
By us, we two being one, are it.
So to one neutrall thing both sexes fit,
Wee dye and rises the same, and prove
Mysterious by this love.

Wee can dye by it, if not live by love,
And if unfit for tombes and hearse
Our legend bee, it will be fit for verse;
And if no peece of Chronicle wee prove,
We'll build in sonnets pretty roomes;
As well a well wrought urne becomes
The greatest ashes, as halfe-acre tombes,
And by these hymnes, all shall approve
Us Canoniz'd for Love:

And thus invoke us; You whom reverend love
Made one anothers hermitage;
You, to whom love was peace, that now is rage;
Who did the whole worlds soule contract, and drove

把爱争吵的诉讼者招徕，
无关乎她与我相爱。

随你怎么说，我们禀性于爱；
你可以把她和我唤做蜉蝣，
我们也是灯芯，不惜以死相酬，
鹰和鸽深藏在我俩心怀；
我们使凤凰之谜更增奇妙，
我俩合一，就是它的写照，
两性结合，构成这中性的鸟。
我们死而复生，又照旧起来，
神秘之力全来自爱。

我们若非靠爱生，总能死于爱，
如果配不上灵车和厚葬，
我们的传奇至少配得上诗章；
如果我们不配在史册上记载，
就在十四行诗中建筑寓所，
如此精制的骨灰瓮独具高格，
不会比占半英亩的墓葬逊色。
这些颂歌将向普天之下告白：
我们成圣是由于爱。

人们将这样祈求我们：神圣的爱
使你们互为庇护的隐居地，
狂暴的爱，却赋予你们以安谧；
你们把世界的灵魂提炼出来

Into the glasses of your eyes
(So made such mirrors, and such spies,
That they did all to you epitomize,)
Countries, Townes, Courts: Beg from above
A patterne of your love!

注入于你们眼睛的明晶，
制成这样的镜子和望远镜，
把一切集中反映于你们之中，
万国、城镇、宫廷：向天膜拜，
祈求你们典范的爱！

（殷宝书 译）

L'ALLEGRO

Hence loathed Melancholy
Of Cerberus, and blackest midnight born,
In Stygian Cave forlorn
'Mongst horrid shapes, and shreiks,
and sights unholy,
Find out som uncouth cell,
Where brooding darkness spreads his jealous
wings,
And the night-Raven sings;
There under Ebon shades, and low-brow'd Rocks,
As ragged as thy Locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell.
But com thou Goddes fair and free,
In Heav'n ycleap'd Euphrosyne,
And by men, heart-easing Mirth,

快乐的人

躲开吧，可憎的愁怅，
你原是塞比拉斯与午夜所生，
在冥河孤另的岩洞，
周围是可怖的情景，声音
与形象。
去找个荒凉地窟，
在那里黑煞神展开了周密的
翅膀，
乌鸦在彻夜歌唱；
那里的黑影像乌檀，岩石峻嶒
像你的乱发蓬松，
就永远到这样西木里荒漠里居住！
优美的女神呵，我们欢迎你，
你在天上叫攸夫洛斯妮，
在人间却叫开心的欢喜；

Whom lovely Venus at a birth
With two sister Graces more
To Ivy-crowned Bacchus bore;
Or whether (as som Sager sing)
The frolick Wind that breathes the Spring,
Zephir with Aurora playing,
As he met her once a Maying,
There on Beds of Violets blew,
And fresh-blown Roses washt in dew,
Fill'd her with thee a daughter fair,
So bucksom, blith, and debonair,
Haste thee nymph, and bring with thee
Jest and youthful Jollity,
Quips and Cranks, and wanton Wiles,
Nods, and becks, and Wreathed smiles,
Such as hang on Hebe's cheek,
And love to live in dimple sleek;
Sport that wrincled Care derides,
And Laughter holding both his sides.
Com, and trip it as ye go
On the light fantastick toe,
And in thy right hand lead with thee,
The Mountain Nymph, sweet Liberty;
And if I give thee honour due,
Mirth, admit me of thy crue
To live with her, and live with thee,
In unreproved pleasures free;

爱神维纳斯一胎生了你
和你那两个姊姊格莱斯，
给带着藤萝花冠的白卡斯，
有些人还做了更好的解说：
说那位满怀春意的载佛，
有一天回到游春的奥罗拉，
就和她在一起厮混玩耍，
并在滴露的初放玫瑰
和蓝色紫萝兰花床上婚配，
于是生下你这小姑娘，
活泼快乐，美妙无双。
女神呵，快来吧，还请你携带
好玩的嬉谑和年轻的愉快，
俏皮话，双关语，逗人的把戏，
点头，招手，常挂在何碧
脸上的嫣然巧笑，爱钻进
小圆酒涡里面的微哂；
还有那乐以忘忧的爱打闹，
以及双手捧腹的哄堂笑。
你来吧，还请你来时跷脚走，
单踩着轻盈的小脚趾头；
而且你还要用你的右手
牵着山林神——愉快的自由；
你要不嫌我礼貌不周，
欢喜神，请答应我的请求，
让我跟你们在一起生活，
共享着不越礼数的欢乐：

To hear the Lark begin his flight,
And singing startle the dull night,
From his watch-towre in the skies,
Till the dappled dawn doth rise;
Then to com in spight of sorrow,
And at my window big good morrow,
Through the Sweet-Briar, or the Vine,
Or the twisted Eglantine.
While the Cock with lively din,
Scatters the rear of darkness thin,
And to the stack, or the Barn dore,
Stoutly struts his Dames before,
Oft list'ning how the Hounds and horn
Chearly rouse the slumbring morn,
From the side of som Hoar Hill,
Through the high wood echoing shrill.
Som time walking not unseen
By Hedge-row Elms, on Hillocks green,
Right against the Eastern gate,
Wher the great Sun begins his state,
Rob'd in flames, and Amber light,
The clouds in thousand Liveries dight
While the Plowman neer at hand,
Whistles o'er the Furrow'd Land,
And the Milkmaid singeth blithe,
And the Mower whets his sithe,
And every Shepherd tells his tale

赴我们静听飞鸣的云雀，
它的歌声在惊破残霄，
直待五彩的朝霞升起，
在高空里飞鸣不已，
让我移身走向窗前，
隔着野蔷薇或葡萄引蔓，
或是蟠屈纠缠的藤萝，
向晨光问好，尽情快活；
同时，高声报晓的雄鸡，
已驱散漫漫黑夜的残余，
它雄视阔步地在雌鸡前面走，
直到草垛或谷仓门口；
听，号角齐鸣，猎犬狂吠，
愉快地唤醒了清晨的酣睡，
那荒山之坡，高林之丛，
都在回荡着尖锐的响声；
有时我们沿榆墙散步，
或在山坡的绿草深处，
直接走向东方的大门，
欢迎那宏伟的朝阳光临，
它身披火焰：灿烂辉煌，
使天际云霭，也披上霓裳；
同时农夫在左近扶犁，
吹着口哨，耕着田地；
挤奶女郎正唱得高兴，
刈草工人在磨刀不停，
溪谷下面的每一牧羊人，

Under the Hawthorn in the dale.
Streit mine eye hath caught new pleasures
Whilst the Lantskip round it measures,
Russet Lawns, and Fallows Gray,
Where the nibling flocks do stray,
Mountains on whose barren brest
The labouring clouds do often rest:
Meadows trim with Daisies pide,
Shallow Brooks, and Rivers wide.
Towers, and Battlements it sees
Boosom'd high in tufted Trees,
Where perhaps som beauty lies,
The Cynosure of neighbouring eyes.
Hard by, a Cottage chimney smokes,
From betwixt two aged Okes,
Where Corydon and Thyrsis met,
Are at their savory dinner set
Of Hearbs, and other Country Messes,
Which the neat-handed Phillis dresses;
And then in haste her Bowre she leaves,
With Thestylis to bind the Sheaves;
Or if the earlier season lead
To the tann'd Haycock in the Mead,
Som times with secure delight
The up-land Hamlets will invite,
When the merry Bells ring round,
And the jocond rebecks sound.

在山楂树下正查点羊群。
这时我巡视周围的景色，
马上感到多样的愉快：
褐色的草原，灰色的荒地，
吃草的羊群聚散在东西；
在那光秃的山腰深处，
经常停着孕雨的云雾；
草原整洁有雏菊杂生，
浅溪潺瑗，大河奔腾；
青楼嵬峨，雉堞迤逦，
出没在林木繁茂之际，
那里也许有美人居住，
牵惹着邻村少年的眼目。
在两株古老的橡树中间，
有一所茅屋飘着炊烟，
克里顿、哲西斯从田里回来，
因午餐就在这里安排
虽说吃的是粗茶淡饭，
却都是斐力斯纤手所备办；
然后她匆匆离开草舍，
和塞斯蒂里斯同去收割；
但如果一年的季节还早，
她要往草地去堆积干草。
山村居民，足食丰衣，
有时把客人请到村里，
于是铃声响遍各处，
提琴奏出快乐的乐曲，

To many a youth, and many a maid,	看呵，男女青年无数，
Dancing in the Chequer'd shade;	在斑驳树影下，载歌载舞；
And young and old com forth to play	在一个风和日丽的假期，
On a Sunshine Holyday,	老的、少的也同来游戏，
Till the live-long day-light fail,	直到大家消遣了长昼，
Then to the spicy Nut-brown Ale,	才共赏加料的栗色啤酒，
With stories told of many a feat,	人人讲起荒唐的故事，
How Faery Mab the junkets eat,	说起麦布仙如何最贪吃。
She was pincht, and pull'd she sed,	女的说，仙女掐过她一把，
And he by Friars Lanthorn led;	男的说，鬼火有一回迷住他；
Tells how the drudging Goblin swet,	又讲起不辞辛苦的小妖，
To ern his Cream-bowle duly set,	流着大汗，为挣碗奶酪，
When in one night, ere glimps of morn,	在一个夜晚天还未曙，
His shadowy Flale hath thresh'd the Corn	他挥动连枷，紧忙打谷，
That ten day-labourers Could not end,	打得十个工人不抵他；
Then lies him down the Lubbar Fend.	然后这笨妖便歇在地下，
And stretch'd out all the Chimney's length,	靠着炉火旁边取暖，
Basks at the fire his hairy strength;	壁炉都被他占去大半边；
And Crop-full Out of dores he flings,	吃饱了肚子，他急忙往外跑，
Ere the first Cock his Mattin rings.	深怕人家鸡公报了晓。
Thus don the Tales, to bed they creep,	讲完故事大家爬上床，
By whispering Windes soon lull'd asleep.	微风阵阵送人入睡乡。
Towred Cities please us then,	然后我们来逛逛城市，
And the busie humm of men,	人声在鼎沸，从无休止；
Where throngs of Knights and Barons bold,	在这里聚集着武士英雄，
In weeds of Peace high triumphs hold,	衣饰华丽，歌舞升平，
With store of Ladies, whose bright eies	美人的明眸脉脉含情，

Rain influence, and judge the prise
Of Wit, or Arms, while both contend
To win her Grace, whom all commend.
There let Hymen oft appear
In Saffron robe, with Taper clear,
And pomp, and feast, and revelry,
With mask, and antique Pageantry,
Such sights as youthfull Poets dream
On Summer eeves by haunted stream.
Then to the well-trod stage anon,
If Jonsons learned Sock be on,
Or sweetest Shakespear fancies childe,
Warble his native Wood-notes wilde.
And ever against eating Cares,
Lap me in soft Lydian Aires,
Married to immortal verse
Such as the meeting soul may pierce
In notes, with many a winding bout
Of lincked sweetnes long drawn out,
With wanton heed, and giddy cunning,
The melting voice through mazes running;
Untwisting all the chains that ty
The hidden soul of harmony.
That Orpheus self may heave his head
From golden slumber on a bed
Of heapt Elysian flowres, and hear
Such streins as would have won the ear

谁智谁勇，要她们来判定，
为争取大家属望的青睐，
才子英雄便展开竞赛。
司婚之神在这里常出入，
黄袍披身，高举火炬；
还有游行，宴会，与联欢，
化装舞蹈与盛装表演：
这都是青年诗人，在夏夜
河畔上，独自梦想的情节。
然后就到最好的剧院，
看琼生渊博的喜剧在上演；
或莎士比亚，清新而美妙，
在歌唱村野自然的曲调。
为了防止恼人的忧虑，
再让我听利底亚乐曲，
最好要谱以不朽的诗文，
以便深深地打动灵魂；
要腔调富有回旋转折，
借以吐出连绵的和谐；
要信口歌唱，技巧惊人，
那声音才能绕过迷津，
打开封闭着和谐的大门，
放出和谐里藏着的灵魂；
即使奥佛斯自己听到，
也会从黄金梦中惊觉，
丢开那布满鲜花的床铺，
来倾听这歌曲；因它会迷住

Of Pluto, to have quite set free
His half regain'd Eurydice.
These delights, if thou canst give,
Mirth with thee, I mean to live.

坡劳图的耳音，会使他放释
他释到半途的由黎迪斯。
你要能给我这些样欢喜，
欢喜神，我愿意永远跟着你。

（殷宝书 译）

IL PENSEROSO

幽思的人

Hence wain deluding joyes,
    The brood of folly without father bred,
How little you bested,
    Or fill the fixed mind with all your toyes;
Dwell in som idle brain,
    And fancies fond with gaudy shapes possess,
As thick and numberless
    As the gay motes that people the Sun Beams,
Or likest hovering dreams
    The fickle Pensioners of Morpheus train.
But hail thou Goddes, sage and holy,
Hail divinest Melancholy,
Whose Saintly visage is too bright
To hit the Sense of human sight;
And therfore to our weaker view,
Ore laid with black staid Wisdoms hue.

躲开吧，骗人的欢乐，
    你原是愚蠢所生，没有父亲！
对一颗沉着的心，
    你那些把戏能起的作用不多！
住到空洞的脑子里，
    去给那荒唐的幻想以五光十色
千变万化的形态，
    像阳光里面大量纤尘的飞腾，
或更像飘忽的春梦——
    那班跟随着莫非斯的轻浮伴侣。
但是呵，无比神圣的忧郁，
我欢迎你这聪明的圣女！
你怕自己的容颜太光明，
照得人们睁不开眼睛，
才带上智慧光，沉静而黑暗，
使脆弱的肉眼能把你看见；

Black, but such as in esteem,	但这样黑暗，大家却认为
Prince Memnons sister might beseem,	能媲美麦木楠太子的妹妹，
Or that Starr'd Ethiope Queen that strove	或变了星宿的埃国的后妃
To set her beauties praise above	(她自夸北海上仙人更俊美，
The Sea Nymphs, and their powers offended	因而把这些仙人得罪)。
Yet thou are higher far descended,	然而你的出身更高贵：
Thee bright-hair'd Vesta long of yore,	金发的维斯特原在古昔
To solitary Saturn bore;	给塞屯生的女儿就是你；
His daughter she (in Saturns raign,	她虽然也是塞屯所出，
Such mixture was not held a stain)	但那时这结合还不算耻辱；
Oft in glimmering Bowres, and glades	幽邃的花荫，林中的隙地，
He met her, and in secret shades	或埃达茂林哪里最隐僻
Of woody Ida's inmost grove,	(那时他还不必怕岳夫)，
While yet there was no fear of Jove.	便常是他们两人的幽会处。
Com pensive Nun, devout and pure,	来吧，沉思的女尼，虔敬，
Sober, stedfast, and demure,	纯洁，肃穆，端庄，而安定，
All in a robe of darkest grain,	你身穿颜色暗淡的长衫，
Flowing with majestick train,	身后的衣襟飘舞蹁跹；
And sable stole of Cipres Lawn,	一条漆黑的细纱披巾
Over thy decent shoulders drawn.	遮住了你的双肩圆润。
Com, but keep thy wonted state,	来吧，请维持你平日尊严，
With eev'n step, and musing gate,	要步履整齐举动安娴，
And look commercing with the skies,	仰面常与云天交接，
Thy rapt soul sitting in thine eyes:	眼睛确是神能守舍；
There held in holy passion still,	要这样怀着圣洁的情意，
Forget thy self to Marble, till	你才能木石般忘掉了自己，
With a sad Leaden downward cast,	直到你悲伤地收回眼光，

Thou fix them on the earth as fast.
And joyn with thee calm Peace, and Quiet,
Spare Fast, that oft with gods doth diet,
And hears the Muses in a ring,
Ay round about Joves Altar sing.
And adde to these retired Leasure,
That in trim Gardens takes his pleasure;
But first, and chieftest, with thee bring,
Him that yon Soars on golden wing,
Guiding the fiery-wheeled throne,
The Cherub Contemplation,
And the mute Silence hist along,
'Less Philomel will daign a Song,
In her sweetest, saddest plight,
Smoothing the rugged brow of night,
While Cynthia checks her Dragon yoke,
Gently o're th'accustom'd Oke;
Sweet Bird that shunn'st the noise of folly,
Most musicall, most melancholy!
Thee Chauntress of the Woods among,
I woo to hear thy eeven-Song;
And missing thee, I walk unseen
On the dry smooth-shaven Green,
To behold the wandring Moon,
Riding neer her highest noon,
Like one that had bin led astray
Through the Heav'ns wide pathles way

把它紧紧地注视到地上。
你要带来安静与和平，
还有斋戒，因它和神灵
常共享香火并倾听缪斯
围绕着岳夫神坛咏圣诗；
此外还带来退隐的闲散，
因他最欣赏修整的林园；
最要紧是带来那位天使，
他的大名叫做沉思，
都是他张着黄金翅膀，
领导着火轮一样的太阳；
还要带来悄然的寂静，
除非夜莺赏我们歌声，
它是那样悲哀而温柔，
恰能舒展深夜的眉头，
月姊同时也慢御龙车，
从那熟识的橡树上经过；
甜蜜的鸟儿呵，你最怕嘈嚷，
你的歌声最和谐，最悲伤！
我们的歌手呵，我常到树林去
寻找你，欢喜听你的夜曲。
我找不到你，就只好单独
在干爽平坦的草地上散步；
抬头瞻望着徘徊的淡月，
她正在天空绝顶处驱车，
仿佛在一片茫茫烟海里，
迷失了方向，辨不出东西，

Ana oft, as if her head she bow'd,
Stooping through a fleecy cloud.
Oft on a Plat of rising ground,
I hear the far-off Curfeu sound,
Over som wide-water'd shoar,
Swinging slow with sullen roar;
Or if the Ayr will not permit,
Som still removed place will fit,
Where glowing Embers through the room
Teach light to counterfeit a gloom,
Far from all resort of mirth,
Save the Cricket on the hearth
Or the Belmans drousie charm,
To bless the dores from nightly harm:
Or let my Lamp at midnight hour,
Be seen in som high lonely Towr,
Where I may oft out-watch the Bear,
With thrice great Hermes, or unsphear
The spirit of Plato to unfold
What Worlds, or what vast Regions hold
The immortal mind that hath forsook
Her mansion in this fleshly nook:
And of those Dæmons that are found
In fire, air, flood, or under ground,
Whose power hath a true consent
With Planet, or with Element.
Som time let Gorgeous Tragedy

有时还从白云深处，
探出头来寻找去路。
我时常站在高坡之上，
倾听远处晚钟的声响，
它回旋荡漾，凄凉悲惋，
在那广阔的河水两岸；
如果天时并不相宜，
我便找个幽静的屋里；
炉中的余火还在发光，
把一层阴影给全屋罩上，
一切欢笑都不到这里来，
只有炉边叫着的蟋蟀，
再就是令人困倦的更鼓，
在驱逐鬼祟，给家门祝福。
让我的灯火，直到夜半，
还在孤独的高楼里燃点，
或有时熊星虽已倾落，
我还在钻研赫密斯的巨作，
或唤醒柏拉图，听他解说
是什么辽阔的宇宙或境界
容纳着那永生不死的精神，
那辞去今生皮囊的灵魂：
并让他讲解地、水、火、风
都藏有什么样子的精灵，
以及精灵和或四行行星，
都是怎样气运相通。
有时我阅读堂皇的悲剧，

In Scepter'd Pall com sweeping by,	于是王袍在眼前飘举，
Presenting Thebs, or Pelops line,	那里讲塞布斯，或皮劳坡斯，
Or the tale of Troy divine.	或关于神圣特洛亚的故事，
Or what (though rare)of later age,	甚或我要偶尔有情趣，
Ennobled hath the Buskind stage.	也读读现代舞台的悲剧。
But, O sad Virgin, that thy power	但是，忧郁的贞女呵，我愿你
Might raise Musæus from his bower,	能把缪夏斯从卧房唤起，
Or bid the soul of Orpheus sing	或赴奥佛斯，随琴声起伏，
Such notes as warbled to the string,	唱出来令人神往的歌曲，
Drew Iron tears down Pluto's cheek.	(他曾使坡劳图涕泗横流，
And made Hell grant what Love did seek.	使地狱答应爱情的请求)；
Or call up him that left half told	或唤起那个人，他虽未讲完，
The story of Cambuscan bold,	却已讲到勇敢的康巴汗，
Of Camball, and of Algarsife,	康贝尔以及阿尔吉塞夫，
And who had Canace to wife,	讲到谁娶了加纳西做媳妇
That own'd the vertuous Ring and Glass,	(她有神戒和宝镜各一)，
And of the wondrous Hors of Brass,	以及谁给的青铜的神驹
On which the Tartar King did ride;	(那是鞑靼国王的御骑)；
And if ought els, great Bards beside,	你还要把其他大诗人唤起，
In sage and solemn tunes have sung,	因他们运用圣洁的曲调，
Of Turneys and of Trophies hung;	也唱过比武，猎获的枪刀，
Of Forests, and inchantments drear,	和令人可怖的妖怪与山林
Where more is meant than meets the ear.	(要注意故事的弦外之音)。
Thus night oft see me in thy pale career,	夜呵，就让我这样勤谨，
Till civil-suited Morn appear,	直到素服的黎明来临，
Not trickt and frounc't as she was wont,	她没有梳妆打扮，像往常
With the Attick Boy to hunt,	跟着塞夫斯打猎时那样，

But Cherchef't in a comly Cloud,	看她头上乌云遮面，
While rocking Winds are Piping loud,	狂风正在兴波助澜，
Or usher'd with a shower still,	待狂风吹得心满意足，
When the gust hath blown his fill,	也许落一阵细雨簌簌；
Ending on the russling Leaves,	将停的雨点打着树叶，
With minute drops from off the Eaves.	像房檐滴水一声声滴落。
And when the Sun begins to fling	女神呵，在太阳开始投射
His flaring beams, me Goddes bring	耀眼的光芒时，请你把我
To arched walks of twilight groves,	带到阴森的林径中间，
And shadows brown that Sylvan loves	或山神所爱的巨橡参天
Of Pine, or monumental Oake,	古柏蔽日的幽静所在，
Where the rude Ax with heaved stroke,	在那里听不到樵夫砍柴，
Was never heard the Nymphs to daunt,	因而山林女神不受惊，
Or fright them from their hallow'd haunt.	不会离弃这圣洁的环境。
There in close covert by som Brook,	请把我藏在浓荫下，小河旁，
Where no profaner eye may look,	不让闲杂人往这里窥望，
Hide me from Day's garish eie.	也不让太阳往这里眨眼睛；
While the Bee with Honied thie,	同时，那两腿傅粉的蜜蜂，
That at her flowry work doth sing,	边忙边唱，在花木之间，
And the Waters murmuring	小河流水，水声潺潺，
With such consort as they keep,	这些和其他安静的声音，
Entice the dewy-feather'd Sleep;	会引来轻盈似羽的睡神。
And let som strange mysterious dream,	让睡神把神秘的梦带来，
Wave at his Wings in Airy stream,	让栩栩如生的画面展开，
Of lively portrature display'd,	要连绵像小河流水一样，
Softly on my eye-lids laid.	轻轻地在我睡眼里映放。
And as I wake, sweet musick breath	待我醒觉时要叫我听到

Above, about, or underneath,	天地四方送来的仙乐，
Sent by som spirit to mortals good,	因山林无形的好精气，善幽灵，
Or th'unseen Genius of the Wood.	常这样奏给凡人倾听。
But let my due feet never fail,	但我不该吝惜脚步，
To walk the studious Cloysters pale,	应到教堂的走廊里散步，
And love the high embowed Roof,	我爱那崇高的圆形烦盖，
With antick Pillars massy proof,	也爱那梁柱，坚实而古怪，
And storied Windows richly dight,	还有那画着故事的门窗，
Casting a dimm religious light.	会放进宗教的幽暗辉光。
There let the pealing Organ blow,	伴奏的风琴要发音响亮，
To the full voic'd Quire below,	下面的歌队要齐声合唱，
In Service high, and Anthems cleer,	完整的乐曲，嘹亮的圣歌，
As may with sweetnes, through mine ear,	要在我耳里回旋转折，
Dissolve me into extasies,	于是我在极乐中溶解，
And bring all Heav'n before mine eyes.	在我眼前会出现天国。
And may at last my weary age	我愿我的衰老的余年，
Find out the peacefull hermitage,	能找到一个安静的寺院，
The Hairy Gown and Mossy Cell,	在那里我身披麻衣，住暗室，
Where I may sit and rightly spell	安定地坐着，来仔细辨识
Of every Star that Heav'n doth shew,	万千颗星星在天空罗布，
And every Herb that sips the dew;	和雨露滋润的每一种草木；
Till old experience do attain	直到我老时，凭着经验，
To something like Prophetic strain.	能有未卜先知的预见。
These pleasures Melancholy give,	你要能给我这些样欢喜，
And I with thee will choose to live.	忧郁呵，我愿意和你在一起。

（殷宝书 译）

CORINNA'S GOING A-MAYING	克里娜去五朔节
Get up, get up for shame, the Blooming Morne	起来，快起来——不害羞，
Upon her wings presents the god unshorne.	在这鲜花盛开的早晨，
See how Aurora throwes her faire	金光闪闪的太阳已展翅翱翔。
Fresh-quilted colours through the aire:	快看，黎明女神
Get up, sweet-Slug-a-bed, and see	将金黄、清新的色彩空中纷扬：
The Dew bespangling Herbe and Tree.	起来，赖床的懒虫，睁眼看看
Each Flower has wept, and bow'd toward the East,	晶莹的露珠挂在树梢枝头
Above an houre since; yet you not drest,	洒落在青青草丛间。
Nay! not so much as out of bed?	鲜花朵朵湿润，向东方躬身膜拜，
When all the Birds have	已近一个时辰。可你还未梳妆，
Mattens seyd,	还未起床？
And sung their thankful Hymnes: 'tis sin,	当鸟儿啼鸣，吟唱着颂歌和感恩诗：
Nay, profanation to	再不出门，就是罪过——对神灵的
keep in,	亵渎，
When as a thousand Virgins on this day,	此时，姑娘们成群结队，
Spring, sooner than the Lark,	比云雀还早，在春日清晨去参加
to fetch in May.	五朔节。
Rise; and put on your Foliage, and be seene	起来吧；戴上叶枝环，
To come forth, like the Spring-time, fresh and greene;	好像春天般清新盎然；
And sweet as Flora. Take no care	恰似芙罗拉女神一样香甜。
For Jewels for your Gowne,	别在意长裙上的珠宝，还有头饰、
or Haire:	耳环，
Feare not; the leaves will strew	不必担心，绿叶更如珠宝，

Gemms in abundance upon you:
Besides, the childhood of the Day has kept,
Against you come, some Orient Pearls unwept:
Come, and receive them while the light
Hangs on the Dew-locks of the night:
And Titan on the Eastern hill
Retires himselfe, or else stands still
Till you come forth. Wash, dresse,
　be briefe in praying;
Few beads are best, when once
　we goe a-Maying.

Come, my Corinna, come; and comming,
　marke
How each field turns a street; each street
　a Parke
Made green, and trimm'd with trees: see how
Devotion gives each House a Bough.
Or Branch: Each Porch, each doore, ere this,
An Arke a Tabernacle is
Made up of white-thorn neatly enterwove;
As if here were those cooler shades of love.
Can suck delights be in the street,
And open fields, and we not see't?
Come, we'll abroad; and let's obay
The Proclamation made for May:
And sin no more, as we have done, by staying;

会把你装扮得靓丽灿烂
还有童年时光依旧，
为了你，东方点点珠露未滴洒，
来吧，趁阳光下晨露未晞
去采集晶莹闪亮的朝露
东方山岗上的巨人泰坦
悠然地静静伫立
在等着你到来。轻装简粉，
　祷告要短，
不做最妙，快去五朔节，
　我们不停半分。

来吧，我的克里娜，来吧；
　去看看
街道装扮成了园林，园林点缀似
　花园
花园烂漫，大道成荫：
人们虔诚地将房屋在绿荫下遮掩。
阳台和大门全披上了绿装，
还有白色荆棘精巧搭建的
——方舟和礼拜堂，
好似浓荫下的爱情，一抹清凉。
街衢上、田野上欢歌飞扬，
我们怎能不心驰神望？
来吧，让我们一同前往；
听从五朔节的召唤：
莫停留，不要再犯错，

But my Corinna, come, let's goe
  a-Maying.

There's not a budding Boy, or Girle, this day,
But is got up, and gone to bring in May.
A deale of Youth, ere this, is come
Back, and with White-thorn laden home,
Some have dispatcht their Cakes and Creame,
Before that we have left to dreame:
And some have wept, and woo'd,
  and plighted Troth,
And chose their Priest, ere we can cast off sloth:
Many a green-gown has been given;
Many a kisse, both odde and even:
Many a glance too has been sent
From out the eye, Loves Firmament:
Many a jest told of the Keyes betraying
This night, and Locks pickt, yet w'are
  not a-Maying.

Come, let us goe, while we are in our prime;
And take the harmlesse follie of the time.
We shall grow old apace, and die
Before we know our liberty.
Our life is short; and our dayes run
As fast away as do's the Sunne:
And as a vapour, or a drop of raine

来吧，我的克里娜，我们去参加
  五朔节。

今天，个个青春少年
早早起身，宛如五月的花蕾绽放。
归来的孩子们，胳膊上缠满了白色荆棘，
有些人在分发蛋糕和奶油，
在这之前，我们怀揣着多少梦想：
有人在哭泣，有人在喁喁细语，
道不尽的海誓
  山盟，
有人在挑选牧师，在我们摒弃懒散之前：
得到无数的绿色长裙，
无数的亲吻，单数或者成双：
还有情人的惊鸿一瞥，
上苍倾听着爱的细语：
夜间情人被捉弄，钥匙打不开房门，
有人撬开门锁，尽管五朔节
  已经过去。

来吧，让我们一同前往，正当年少时；
去做时光无害的荒唐事。
我们很快会年老体衰，离别人世
还没有来得及品尝自由的滋味。
人生苦短，时光如梭，青春韶华
像天上的红日飞速旋转，
像转瞬即逝的薄雾，像飘散的雨滴

Once lost, can ne'er be found againe:
So when or you or I are made
A fable, song, or fleeting shade;
All love, all liking,
  all delight
Lies drown'd with us in endlesse night.
Then while time serves, and we are
  but decaying;
Come, my Corinna, come,
  lets goe a-Maying.

一旦消失，便无影无踪，不再复返
因此，当你我穿织着
一个寓言，一首歌曲，或者一道倏影；
所有的爱，所有的情感，
  所有的欢欣
同我们一起沉匿在无尽的夜空。
当我们正年少时，当我们在
  一天天地衰老，
来吧，我的克里娜，来吧，
  我们去参加五朔节。

（王楠译，姜小卫 校）

ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCH-YARD

The Curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind slowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant fold;

墓畔哀歌

晚钟响起来一阵阵给白昼报丧，
牛群在草原上迂回，吼声起落，
耕地人累了，回家走，脚步踉跄，
把整个世界留给了黄昏与我。

苍茫的景色逐渐从眼前消退，
一片肃穆的寂静盖遍了尘寰，
只听见嗡嗡的甲虫转圈子纷飞，
昏沉的铃声催眠着远处的羊栏。

Save that from yonder ivy-mantled tow'r
The moping owl does to the moon complain
Of such, as wand'ring near her secret bow'r,
Molest her ancient solitary reign.

只听见常春藤披裹的塔顶底下
一只阴郁的鸱鸮向月亮诉苦，
怪人家无端走进它秘密的住家，
搅扰它这个悠久而僻静的领土。

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,
Where heaves the turf in many a mould'ring heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude Forefathers of the hamlet sleep.

峥嵘的榆树底下，扁柏的荫里，
草皮鼓起了许多零落的荒堆，
各自在洞窟里永远放下了身体，
小村里粗鄙的父老在那里安睡。

The breezy call of incense-breathing Morn,
The swallow twitt'ring from the straw-built shed,
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,
No more shall rouse them from their lowly bed.

香气四溢的晨风轻松的呼召，
燕子从茅草棚子里吐出的呢喃，
公鸡的尖喇叭，使山鸣谷应的猎号
再不能唤醒他们在地下的长眠。

For them no more the blazing hearth shall burn,
Or busy housewife ply her evening care:
No children run to list their sire's return,
Or climb his knees the envied kiss to share.

在他们，熊熊的炉火不再会燃烧，
忙碌的管家妇不再会赶她的夜活；
孩子们不再会“牙牙”地报父亲来到，
为一个亲吻爬到他膝上去争夺。

Oft did the harvest to their sickle yield,
Their furrow oft the stubborn glebe has broke;
How jocund did they drive their team afield!
How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!

往常是：他们一开镰就所向披靡，
顽梗的泥板让他们犁出了垄沟；
他们多么欢欣地赶牲口下地！
他们一猛砍，树木就一棵棵低头！

Let not Ambition mock their useful toil,

“雄心”别嘲讽他们实用的操劳，

Their homely joys, and destiny obscure;
Nor Grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor.

家常的欢乐，默默无闻的命运，
“豪华”也不用带着轻蔑的冷笑
来听讲穷人的又短又简的生平。

The boast of heraldry, the pomp of pow'r,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Awaits alike th'inevitable hour.
The paths of glory lead but to the grave.

门第的炫耀，有权有势的煊赫，
凡是美和财富所能赋予的好处，
前头都等待着不可避免的时刻：
光荣的道路无非是引导到坟墓。

Nor you, ye Proud, impute to These the fault,
If Mem'ry o'er their Tomb no Trophies raise,
Where thro' the long-drawn isle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise.

骄傲人，你也不要怪这些人不行，
“怀念”没有给这些人建立纪念堂，
没有让悠长的廊道、雕花的拱顶
洋溢着洪亮的赞美歌，进行颂扬。

Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the fleeting breath?
Can Honour's voice provoke the silent dust,
Or Flatt'ry sooth the dull cold ear of death?

栩栩的半身像，铭刻了事略的瓮碑，
难道能恢复断气，促使还魂？
“荣誉”的声音能激发沉默的死灰？
“献媚”能叫死神听软了耳根？

Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire;
Hands, that the rod of empire might have sway'd,
Or wak'd to extasy the living lyre.

也许这一块地方，尽管荒芜，
就埋着曾经充满过灵焰的一颗心；
一双手，本可以执掌到帝国的王笏
或者出神入化地拨响了七弦琴。

But Knowledge to their eyes her ample page
Rich with the spoils of time did ne'er unroll;
Chill Penury repress'd their noble rage,

可是“知识”从不曾对他们展开
它世代积累而琳琅满目的书卷，
“贫寒”压制了他们高贵的襟怀，

And froze the genial current of the soul.

冻结了他们从灵府涌出的流泉。

Full many a gem of purest ray serene,
The dark unfathom'd caves of ocean bear:
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

世界上多少晶莹皎洁的珠宝
埋在幽暗而深不可测的海底；
世界上多少花吐艳而无人知晓，
把芳香白白地散发给荒凉的空气。

Some village-Hampden that with dauntless breast
The little Tyrant of his fields withstood;
Some mute inglorious Milton, here may rest,
Some Cromwell guiltless of his country's blood.

也许有乡村汉普顿在这里埋身，
反抗过当地的小霸王，胆大，坚决；
也许有缄口的米尔顿，从没有名声；
有一位克伦威尔，并不曾害国家流血。

Th'applause of list'ning senates to command,
The threats of pain and ruin to despise,
To scatter plenty o'er a smiling land,
And read their history in a nation's eyes,

要博得满场的元老雷动的鼓掌，
无视威胁，全不顾存亡生死，
把富庶、丰饶遍播到四处八方，
打从全国的笑眼里读自己的历史——

Their lot forbad: nor circumscribed alone
Their growing virtues, but their crimes confin'd;
Forbade to wade through slaughter to a throne,
And shut the gates of mercy on mankind,

他们的命运可不许：既不许罪过
有所放纵，也不许发挥德行；
不许从杀戮中间涉登宝座
从此对人类关上仁慈的大门；

The struggling pangs of conscious truth to hide,

不许掩饰天良在内心的发作，

To quench the blushes of ingenuous shame,
Or heap the shrine of Luxury and Pride
With incense kindled at the Muse's flame.

隐瞒天真的羞愧，恬不红脸；
不许用诗神的金焰点燃了香火
锦上添花去塞满“骄”“奢”的神龛。

Far from the madding crowd's ignoble strife,
Their sober wishes never learn'd to stray;
Along the cool sequester'd vale of life
They kept the noiseless tenor of their way.

远离了纷纭人世的勾心斗角，
他们有清醒愿望，从不学糊涂，
顺着生活的清凉僻静的山坳，
他们坚持了不声不响的正路。

Yet ev'n these bones from insult to protect
Some frail memorial still erected nigh,
With uncouth rhimes and shapeless sculpture deck'd,
Implores the passing tribute of a sigh.

可是叫这些尸骨免受到糟踏，
还是有脆弱的碑牌树立在近边，
点缀了拙劣的韵语、凌乱的刻画，
请求过往人就便献一声惋叹。

Their names, their years, spelt by th'unletter'd muse,
The place of fame and elegy supply:
And many a holy text around she strews,
That each the rustic moralist to die.

无闻的野诗神注上了姓名、年份，
另外再加上地址和一篇悼词；
她在周围撒播了一些经文，
教训乡土道德家怎样去死。

For who, to dumb Forgetfulness a prey,
This pleasing anxious being e'er resign'd,
Left the warm precincts of the chearful day,
Nor cast one longing ling'ring look behind?

要知道谁甘愿舍身哑口的“遗忘”，
坦然撇下了忧喜交织的此生，
谁离开风和日暖的明媚现场
而能不依依地回头来顾盼一阵？

On some fond breast the parting soul relies,
Some pious drops the closing eye requires;
E'en from the tomb the voice of Nature cries,

辞世的灵魂还依傍钟情的怀抱，
临闭的眼睛需要尽哀的珠泪，
即使坟冢里也有“自然”的呼号

E'en in our Ashes live their wonted Fires.

他们的旧火还点燃我们的新灰。

For thee, who mindful of th'unhonour'd Dead
Dost in these lines their artless tale relate;
If chance, by lonely contemplation led,
Some kindred Spirit shall inquire thy fate,

至于你，我关心这些默默的陈死人，
用这些诗句讲他们质朴的故事，
假如在幽思的引导下，偶然有缘分，
一位同道来问起你的身世——

Haply some hoary-headed Swain may say,
'Oft have we seen him at the peep of dawn
'Brushing with hasty steps the dews away
'To meet the sun upon the upland lawn.

也许会有白头的乡下人对他说，
"我们常常看见他，天还刚亮，
就用匆忙的脚步把露水碰落，
上那边高处的草地去会晤朝阳；

'There at the foot of yonder nodding beech
'That wreathes its old fantastic roots so high,
'His listless length at noontide would he stretch,
'And pore upon the brook that babbles by.

那边有一棵婆娑的山毛榉老树，
树底下隆起的老根盘错在一起，
他常常在那里懒躺过一个中午，
悉心看旁边一道涓涓的小溪。

'Hard by yon wood, now smiling as in scorn,
'Mutt'ring his wayward fancies he would rove,
'Now drooping, woeful wan, like one forlorn,
'Or craz'd with care, or cross'd in hopeless love.

他转游到林边，有时候笑里带嘲，
念念有词，发他的奇谈怪议，
有时候垂头丧气，像无依无靠，
像忧心忡忡或者像情场失意。

'One morn I miss'd him on the custom'd hill,
'Along the heath and near his fav'rite
tree;
'Another came; nor yet beside the rill,
'Nor up the lawn, nor at the wood was he;

有一天早上，在他惯去的山头，
灌木丛，他那棵爱树下，我不见他
出现；
第二天早上，尽管我走下溪流，
上草地，穿过树林，他还是不见。

'The next with dirges due in sad array
'Slow thro' the church-way path we saw him born.
'Approach and read (for thou canst read) the lay,
'Grav'd on the stone beneath yon aged thorn.'

第三天我们见到了送葬的行列，
唱着挽歌，抬着他向坟场走去——
请上前看那从老荆棘底下的碑碣，
（你是识字的）请念念这些诗句"：

The Epitaph

Here rests his head upon the lap of Earth
A Youth to Fortune and to Fame
unknown.
Fair Science frown'd not on his humble birth,
And Melancholy mark'd him for her own.

Large was his bounty, and his soul sincere,
Heav'n did a recompense as largely send:
He gave his Mis'ry all he had,
a tear,
He gain'd from Heav'n ('twas all he wish'd) a friend.

No farther seek his merits to disclose,
Or draw his frailties from their dread abode,
(There they alike in trembling hope repose,)
The bosom of his Father and his God.

墓　铭

这里边，高枕地膝，是一位青年，
生平从不曾受知于"富贵"和
"名声"，
"知识"可没轻视他出身的微贱，
"清愁"把他标出来认做宠幸。

他生性真挚，最乐于慷慨施惠，
上苍也给了他同样慷慨的报酬：
他给了"坎坷"全部的所有，
一滴泪；
从上苍全得了所求，一位朋友。

别再想法子表彰他的功绩，
也别再把他的弱点翻出了暗窖
（他们同样在颤抖的希望中休息），
那就是他的天父和上帝的怀抱。

（卞之琳 译）

ODE

Intimations of Immortality from Recollections
of Early Childhood

The Child is father of the Man;
And I could wish my days to be
Bound each to each by natural piety.

I

There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore; —
Turn wheresoe'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more

II

The Rainbow comes and goes,
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;

不朽颂

颂诗：不朽之
光属少年

儿童乃是成人之父，
我希望以赤子之心
贯穿颗颗生命之珠。

一

过去时光，小溪、草地和树丛
大地每一寻常风物
在我眼中，
都有夺目光辉射出，
瑰奇、绮丽、清新，恍如属梦。
今日的情形，却迥异于往昔——
纵四方任你寻和问，
日夜晨昏，
触目风光，都不是旧时曾识。

二

彩虹隐复现，
玫瑰尚嫣然，
月亮心陶醉，
环视着寥廓九天，一片澄碧，
星空下清波净水，
冷影共幽光奇丽。
杲杲红日，光焰无匹，

But yet I know, where'er I go,	但在何时何地我都知,
That there hath passed away a glory from the earth.	一种瑰丽已离开人间大地。

III	三
Now, while the birds thus sing a joyous song,	如今，欢乐的鸟雀歌喉宛转,
And while the young lambs bound	一群嬉戏的羊羔腾腾舞,
As to the tabor's sound,	像踏着叮咚的手鼓,
To me alone there came a thought of grief:	袭上我心头，曾有愁思几缕,
A timely utterance gave that thought relief,	及时排解，未积成胸中块垒,
And I again am strong:	又同前，身心壮健。
The cataracts blow their trumpets from the steep;	泻瀑自悬崖正把号角吹起,
No more shall grief of mine the season wrong;	我不能驮着愁思虚掷时光,
I hear the Echoes through the mountains throng,	我听见群山之间回声飘荡。
The winds come to me from the fields of sleep,	沉睡之原野送来清风拂拂,
And all the earth is gay;	大地一派欢欣;
Land and sea	陆和海,
Give themselves up to jollity,	在喜悦中沉醉忘怀;
And with the heart of May	怀着五月之心,
Doth every Beast keep holiday; —	每头牲口都过喜庆——
Thou Child of Joy,	欢乐之子，你
Shout round me, let me hear thy shouts, thou happy Shepherd-boy!	在我周围欢笑吧，让我听听你快活牧羊小子!

IV	四
Ye blessèd Creatures, I have heard the call	幸福的芸芸众生，我身边响着
Ye to each other make; I see	你们相互的呼唤，我看见
The heavens laugh with you in your jubilee;	和你们在一道融融欢忭的九天;

My heart is at your festival,
My head hath its coronal,
The fulness of your bliss, I feel-I feel it all.
Oh evil day! if I were sullen
While Earth herself is adorning,
This sweet May-morning,
And the Children are culling
On every side,
In a thousand valleys far and wide,
Fresh flowers; while the sun shines warm,
And the Babe leaps up on his Mother's arm:—
I hear, I hear, with joy I hear!
—But there's a Tree, of many, one,
A single Field which I have looked upon,
Both of them speak of something that is gone;
The Pansy at my feet
Doth the same tale repeat:
Whither is fled the visionary gleam?
Where is it now the glory and the dream?

V

Our birth is but a sleep and a forgetting:
The Soul that rises with us, our life's Star,
Hath had elsewhere its setting,
And cometh from afar:
Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,

我的心溶入你们的欢乐，
我眉额之上有花冠赫赫，
你们的幸福圆融，我观感明澈。
多晦气！我若满脸愁侵，
而河山却自个忙于装点，
这五月晨早的清妍；
孩子们在远近四方八面，
从千山百谷，
采集着美艳的鲜花束束；
头上是温煦的阳光普照，
婴儿在母亲的怀里不停欢跳：——
听见了，听见了，我也欢笑！——
但许多树木中的一株
和一片田野，为我目光素注。
两者都说及一种东西，不可复；
脚下三色堇，
所言也相近：
哪去了，空灵的焰，梦幻的辉？
哪里还有那般梦境，那种瑰丽？

五

降生之初，我们只是沉睡与遗忘；
共我们升起来的灵魂，生命之星，
已经沉落在别的地方，
现在从远方归省：
不是全然湮没在遗忘，
又非赤裸裸了了分明。

But trailing clouds of glory do we come
曳着光辉云彩，我们从天帝那儿来，
From God, who is our home:
那是我们家园的所在：
Heaven lies about us in our infancy!
孩提时日，我们的周围就是天堂，
Shades of the prison-house begin to close
随后那牢笼的阴影，便开始蔽障
Upon the growing Boy,
处在成长过程的少年，
But He beholds the light, and whence it flows
但是他看见光辉和投射光辉之源，
He sees it in his joy;
灵焰激起了清欢；
The Youth, who daliy farther from the east
青年行行重行行，渐与东方远离，
Must travel, still is Natures Priest,
但仍识自然妙谛，
And by the vision splendid
一路上跋涉徜徉，
Is on his way attended:
揽取着缤纷意象；
At length the Man perceives it die away,
最后，成年人看见灵辉暗淡下来，
And fade into the light of common day.
只有那寻常日子的平庸光影尚在。

VI

六

Earth fills her lap with pleasures of her own;
大地怀中充满着各种欢乐，
Yearnings she hath in her own natural kind,
她也自有出于天然的向往，
And, even with something of a Mother's mind,
甚至还以那种母性的柔肠，
And no unworthy aim,
目的也并非无谓，
The homely Nurse doth all she can
这淳朴保姆尽其心智，
To make her Foster-child, her Inmate Man,
使她接纳的人类——她收容的孩子
Forget the glories he hath known,
忘掉所知的辉煌显赫，
And that imperial palace whence he came.
忘掉他所来自的富丽宫闱。

VII

七

Behold the Child among his new-born blisses,
你看在新生的至乐中的孩子，
A six years'Darling of a pigmy size!
六岁的小娇娃，那么丁点！

See, where'mid work of his own hand he lies,	瞧他沉浸在自己的劳作中间，
Fretted by sallies of his mother's kisses,	母亲阵阵的吻他倒觉得碍事，
With light upon him from his father's eyes!	注视着他还有慈父的双眼！
See, at his feet, some little plan or chart,	瞧，他的脚下有些小小画图，
Some fragment from his dream of human life,	那是他关于人生之梦的断想，
Shaped by himself with newly-learned art;	独运匠心，凭刚学到的艺术；
A wedding or a festival,	一个佳节或者一次婚礼，
A mourning or a funeral;	一宗丧殓或者一场哀仪；
And this hath now his heart,	现在他把心思倾注，
And unto this he frames his song:	以此为题，谱写他的歌；
Then will he fit his tongue	之后便使他的唇舌
To dialogues of business, love, or strife;	适应事务、爱情和竞争的交往；
But it will not be long	但事情不久也了结，
Ere this be thrown aside,	这些会被抛弃一边，
And with new joy and pride	带着新的风致翩翩，
The little Actor cons another part;	这位小演员把新的角色扮演；
Filling from time to time his "humorous stage"	常和各色人物登上"喜剧舞台"，
With all the Persons, down to palsied Age,	搬示生命行囊中的千奇百怪，
That Life brings with her in her equipage;	直演到风烛残年，龙钟老态，
As if his whole vocation	仿佛他的整个人生，
Were endless imitation.	就是永远模仿不停。

VIII	八
Thou, whose exterior semblance doth belie	你啊，你的外在形象，不相称，
Thy Soul's immensity;	你博大的灵魂，
Thou best Philosopher, who yet dost keep	你拔萃之圣，保存着前人遗产，
Thy heritage, thou Eye among the blind,	众人昏昏之际，唯有你最清醒，

That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
Haunted for ever by the eternal mind, —
Mighty Prophet! Seer blest!
On whom these truths do rest,
Which we are toiling all our lives to find,
In darkness lost, the darkness of the grave;
Thou, over whom thy Immortality
Broods like the Day, a Master o'er a Slave,
A Presence which is not to be put by;
Thou little Child, yet glorious in the night
Of heaven-born freedom on thy being's height,
Why with such earnest pains dost thou provoke
The years to bring the inevitable yoke,
Thus blindly with thy blessedness at strife?
Full soon thy Soul shall have her earthly freight,
And custom lie upon thee with a weight,
Heavy as frost, and deep almost as life!

若哑若聋，但对于永恒心灵
追求的永恒深广，能烛照幽冥——
睿智福星！先知圣人！
至理汇集于你一身。
我曾经终生矻矻探寻不停，
最后还是懵懵然在墓中昏睡，
你的不朽不为外在形骸所役，
相反如日月高悬，是主非奴，
这种永存才最值得人们重视，
小家伙，瞧你那副柔肢嫩骨，
显着天赋的自由力量和神奇。
为什么急不可待地大费功夫，
让岁月套上不可挣脱的桎梏，
与自己的幸福这样无故相争？
很快你的灵魂会有人生重负，
因袭的重担也将压得你好苦，
如严霜之冷酷，如难测世情。

IX

O joy! that in our embers
Is something that doth live,
That nature yet remembers
What was so fugitive!
The thought of our past years in me doth breed
Perpetual benediction: not indeed
For that which is most worthy to be blest;
Delight and liberty, the simple creed

九

好极，我们的劫灰里，
仍蛰有生机活力，
自然之性还能唤回，
邈远的往事的记忆！
想起往昔的岁月，我祝祷
感恩之诚激激，不是为了
最值得我们去祝福的东西。
欢乐和自由，童稚之信条，

Of Childhood, whether busy or at rest,
With new-fledged hope still fluttering in his
  breast: —
Not for these I raise
The song of thanks and praise;
But for those obstinate questionings
Of sense and outward things,
Fallings from us, vanishings;
Blank misgivings of a Creature
Moving about in worlds not realised,
High instincts before which our mortal Nature
Did tremble like a guilty Thing surprised:
But for those first affections,
Those shadowy recollections,
Which, be they what they may,
Are yet the fountain light of all our day
Are yet a master light of all our seeing;
Uphold us, cherish, and have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence: truths that wake,
To perish never;
Which neither listlessness, nor mad endeavour,
Nor Man nor Boy,
Nor all that is at enmity with joy,
Can utterly abolish or destroy!
Hence in a season of calm weather,
Though inland far we be,

不论忙闲，希望都像羽翼，
初丰之鸟扑腾在赤子
  心里：——
不是这些东西使我
唱起感谢赞美的歌，
是为观念和物质世界
所作的探求的锲而不舍，
为实而虚、真而幻、生而灭，
为这难以捉摸的世间
彷徨的凡人的茫然疑虑，
人情在这种强烈本能面前，
像败露了的罪人一般颤栗，
是为那初度的柔情蜜意，
那微茫幽暗的回味追忆；
不管情、忆各如何，
它们是光源把我们一生照彻，
是洞照我们一切观察的明灯，
鼓励和抚爱我们，还能
使我们喧闹的岁月像是永恒
大静中光阴寸寸，像既苏醒
就不殄灭的真理。
任何萎靡不振或狂热的努力，
长者或幼者，
都不能完全把它废除或毁灭！
因此在天朗气清的季节，
尽管深入内陆里来，
我们的灵魂仍看见不朽之海，

Our Souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither,
Can in a moment travel thither,
And see the Children sport upon the shore,
And hear the mighty waters rolling evermore.

它把我们送到此地，
我们瞬间也返回那里，
去观看在海岸上玩耍的儿童，
倾听那永不停息的洪波奔涌。

X

Then sing, ye Birds, sing, sing a joyous song!
And let the young Lambs bound
As to the tabor's sound!
We in thought will join your throng,
Ye that pipe and ye that play,
Ye that through your hearts to-day
Feel the gladness of the May!
What though the radiance which was once so bright
Be now for ever taken from my sight,
Though nothing can bring back the hour
Of splendour in the grass, of glory in the flower;
We will grieve not, rather find
Strength in what remains behind;
In the primal sympathy
Which having been must ever be;
In the soothing thoughts that spring
Out of human suffering;
In the faith that looks through death,
In years that bring the philosophic mind.

十

唱吧，鸟儿，唱首欢乐的歌！
让小羊也跳和蹦，
像合着手鼓声声！
我们的心要与你们同乐，
你们歌朗朗，舞蹁跹，
在你们的胸际心间，
随着五月欢乐之泉！
一度辉煌灿烂的美景良辰，
就算已永远从我眼前消尽，
没有什么能唤回
那早已零落的花卉的芬菲，
我们也不会因此悲伤；
从存留的一切我汲取力量；
从万物之源，
从过去既存，往后仍留
的交感互应，神与物游
的人间的艰辛不幸
所唤起的深切同情，
以能渗透死生的信仰，
以使人心灵豁达的流逝时光！

XI

And O, ye Fountains, Meadows, Hills,
and Groves,
Forebode not any severing of our loves!
Yet in my heart of hearts I feel your might;
I only have relinquished one delight
To live beneath your more habitual sway.
I love the Brooks which down their channels fret,
Even more than when I tripped lightly as they;
The innocent brightness of a new-born Day
Is lovely yet;
The Clouds that gather round the setting sun
Do take a sober colouring from an eye
That hath kept watch o'er man's mortality;
Another race hath been, and other palms are won.
Thanks to the human heart by which we live,
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,
To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.

十一

啊，山泉、草地、树木和
峰峦，
莫要预言我们的爱有任何中断！
你们的雄奇伟丽仍藏在我心底，
我眼下只不过是失去一种快意，
不在你令我浃然的魅力下优游。
我现在爱那溪河拍岸卷沙淌下
甚于我像它们一样轻快的时候，
现在新生的一天仍然光洁无瑕，
一点不减风华；
夕阳周围簇拥着片片彩霞似绮，
它们对默察人生之须臾的慧眼
呈现的色彩是那么沉静和庄严，
一程已赛毕，又有人赢得胜利。
全凭我们赖以生存的人类心灵，
凭它的柔情，它的欢乐和恐惧，
一朵摇曳的小花都能动我心旌，
牵起非啼泣所能尽的深沉思绪。

（谢耀文 译）

ODE ON A GRECIAN URN

Thou still unravish'd bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,

希腊古瓮颂

你委身“寂静”的、完美的处子，
受过了“沉默”和“悠久”的抚育，

Sylvan historian, who canst thus express	呵，田园的史学家，你竟能铺叙
A flowery tale more sweetly than our rhyme:	一个如花的故事，比诗还瑰丽：
What leaf-fring'd legend haunts about thy shape	在你的形体上，岂非缭绕着
Of deities or mortals, or of both,	古老的传说，以绿叶为其边缘；
In Tempe or the dales of Arcady?	讲着人，或神，敦陂或阿卡狄？
What men or gods are these? What maidens loth?	呵，是怎样的人，或神！在舞乐前
What mad pursuit? What struggle to escape?	多热烈的追求！少女怎样地逃躲！
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?	怎样的风笛和鼓谣！怎样的狂喜！
Heard melodies are sweet, but those unheard	听见的乐声虽好，但若听不见
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;	却更美；所以，吹吧，柔情的风笛；
Not to the sensual ear, but, more endear'd,	不是奏给耳朵听，而是更甜，
Pipe to the spirit ditties of no tone:	它给灵魂奏出无声的乐曲；
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave	树下的美少年呵，你无法中断
Thy song, nor ever can those trees be bare;	你的歌，那树木也落不了叶子；
Bold Lover, never, never canst thou kiss	鲁莽的恋人，你永远、永远吻不上，
Though winning near the goal-yet, do not grieve;	虽然够接近了——但不必心酸；
She cannot fade, though thou hast not thy bliss	她不会老，虽然你不能如愿以偿，
For ever wilt thou love, and she be fair!	你将永远爱下去，她也永远秀丽！
Ah, happy happy boughs! that cannot shed	呵，幸福的树木！你的枝叶
Your leaves, nor ever bid the Spring adieu;	不会剥落，从不曾离开春天；
And, happy melodist, unwearied,	幸福的吹笛人也不会停歇，
For ever piping songs for ever new;	他的歌曲永远是那么新鲜；
More happy love! more happy, happy love!	呵，更为幸福的、幸福的爱！
For ever warm and still to be enjoy'd,	永远热烈，正等待情人宴飨，
For ever panting, and for ever young;	永远热情地心跳，永远年轻；

All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
A burning forehead and a parching tongue.

幸福的是这一切超凡的情态：
它不会使心灵餍足和悲伤，
没有炽热的头脑，焦渴的嘴唇。

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands drest?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of this folk, this pious morn?
And, little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate, can e'er return.

这些人是谁呵，都去赶祭祀？
这做牺牲的小牛，对天鸣叫，
你要牵它到哪儿，神秘的祭司？
花环缀满着它光滑的身腰。
是从哪个傍河傍海的小镇，
或哪个静静的堡寨山村，
来了这些人，在这敬神的清早？
呵，小镇，你的街道永远恬静；
再也不可能回来一个灵魂
告诉人你何以是这么寂寥。

O Attic shape! Fair attitude! with brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed;
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity: Cold Pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
Beauty is truth, truth beauty, —that is all,
Ye know on earth, and all ye need to know.

哦，希腊的形状！唯美的观照！
上面缀有石雕的男人和女人，
还有林木，和践踏过的青草；
沉默的形体呵，你像是“永恒”
使人超越思想：呵，冰冷的牧歌！
等暮年使这一世代都凋落，
只有你如旧；在另外的一些
忧伤中，你会抚慰后人说：
“美即是真，真即是美，”这就包括
你们所知道、和该知道的一切。

（查良铮 译）

TEARS, IDLE TEARS

Tears, idle tears, I know not what they mean,
Tears from the depth of some divine despair
Rise in the heart, and gather to the eyes,
In looking on the happy Autumn-fields,
And thinking of the days that are no more.

Fresh as the first beam glittering on a sail,
That brings our friends up from the underworld,
Sad as the last which reddens over one
That sinks with all we love below the verge;
So sad, so fresh, the days that are no more.

Ah, sad and strange as in dark summer dawns
The earliest pipe of half-awaken'd birds
To dying ears, when unto dying eyes
The casement slowly grows a glimmering square;
So sad, so strange, the days that are no more.

Dear as remember'd kisses after death,

泪，无端的泪

泪，无端的泪，我都不知道这泪是为了什么，
泪，它来自神圣的、绝望的深渊，
它就涌上了心头，聚进了双眼，
正当我眺望着秋天欢乐的田野，
回想着那再也不会重来的日子。

新鲜得像照上船帆的第一缕光芒，
这船从彼岸带来了我们的知音，
悲哀得像笼罩在帆上的最后一道红霞，
当我们心爱的一切随这船消失在天边；
那么悲哀，那么新鲜，那再也不会重来的日子。

啊，凄凉又陌生，就像黑沉沉的夏日拂晓，
当那半睡半醒的鸟儿第一声的鸣啭
传进了濒死的耳朵，而濒死的眼睛
看着窗子逐渐呈现出朦胧的方形；
那么凄凉，那么陌生，那再也不会重来的日子。

亲切犹如人死后依然难忘的吻，

And sweet as those by hopeless fancy
  feign'd
On lips that are for others; deep as love,
Deep as first love, and wild with all regret;
O Death in Life, the days that are
  no more.

甜蜜如幻想中假装的吻，因无望而
  印上了
等待着别人的嘴唇，像爱一样深，
像初恋一样深，因不尽悔恨而狂野；
噢，生命中的死亡，那再也不会
  重来的日子。

（陈维杭译，有少许改动）

AMONG SCHOOL CHILDREN

在学童中间

I

I walk through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies;
The children learn to cipher and to sing,
To study reading-books and history,
To cut and sew, be neat in everything
In the best modern way-the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

一

我边走边问，打从长教室穿过，
和蔼的白头巾老修女回答问题，
孩子们学做算术，练习唱歌
学习各样的读本，还有历史，
剪裁和缝纫都要求干净利索，
样式最好又时新——孩子们时不时
出于好奇心，免不了抬眼注目
一位六十岁含笑的头面人物。

II

I dream of a Ledaean body, bent
Above a sinking fire, a tale that she
Told of a harsh reproof, or trivial event

二

我冥想一个丽达那样的身影
俯就奄奄的炉火，她讲起童年
一次受严厉的责备或一件小事情

That changed some childish day to tragedy—
Told, and it seemed that our two natures blent
Into a sphere from youthful sympathy,
Or else, to alter Plato's parable,
Into the yolk and white of the one shell.

竟然在童心上造成悲剧的一天——
这一讲时我们两个年轻的心灵
像出于同情而融进了一单个空间，
或者，改一下柏拉图有名的妙譬，
化做了蛋黄与蛋白，浑成一体。

III

And thinking of that fit of grief or rage
I look upon one child or t'other there
And wonder if she stood so at that age—
For even daughters of the swan can share
Something of every paddler's heritage-
And had that colour upon cheek or hair
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child.

三

想起了当年那一阵忧伤或愤怒，
我再对这一个那一个小孩子看看，
猜是否她当年也有这样的风度——
因为天鹅的女儿也就会承担
每一份涉水飞禽遗传的禀赋——
也有同样颜色的头发和脸蛋，
这么样一想，我的心就狂蹦乱抖，
她活现在我的面前，变一个毛丫头。

IV

Her present image floats into the mind—
Did Quattrocento finger fashion it
Hollow of cheek as though it drank the wind
And took a mess of shadows for its meat?
And I though never of Ledaean kind
Had pretty plumage once—enough of that,
Better to smile on all that smile, and show
There is a comfortable kind of old scarecrow.

四

她目前那一副形象飘进了我心里，
难道是十五世纪手的塑造，
它两颊深陷，仿佛它只是喝空气，
只是吞够了影子就算吃饱?
我虽然从不是丽达一类的后裔，
也有过美丽的羽毛——够了，好，
逢人最好是用微笑报微笑，表示出
这个老草人过日子挺舒舒服服。

V

What youthful mother, a shape upon her lap
Honey of generation had
betrayed,
And that must sleep, shriek, struggle to escape
As recollection or the drug
decide,
Would think her son, did she but see that shape
With sixty or more winters on its head,
A compensation for the pang of his birth,
Or the uncertainty of his setting forth?

五

年轻的母亲，膝上抱一个人形
(那是“生殖蜜”泄漏给人间的
皮囊，
根据了回忆或是“忘药”的决定
一定得睡眠，叫嚷，挣扎着要
逃亡)，
会怎样看她的儿子，只见人头顶
白茫茫披六十来个冬天的风光，
就认为报偿了生她儿子的痛苦、
愁他人世前途的牵肠挂肚?

VI

Plato thought nature but a spume that plays
Upon a ghostly paradigm of things;
Soldier Aristotle played the taws
Upon the bottom of a king of kings;
World-famous golden—thighed Pythagoras
Fingered upon a fiddle-stick or strings
What a star sang and careless Muses
heard:
Old clothes upon old sticks to scare a bird.

六

柏拉图认为自然不过是水泡
戏弄着事物的幽灵式千变万化图；
坚实的亚理士多德挥舞着桦木条，
会鞭打一位王中之王的屁股；
金股骨毕达哥拉斯，无人不晓，
拨弄着琴弓或琴弦就可以算出
那颗星歌唱的、懒诗神听见的
和音：
破布片绑上老杆子吓吓飞禽！

VII

Both nuns and mothers worship images,
But those the candles light are not as those
That animate a mother's reveries,

七

修女和母亲，两类人都崇拜偶像，
可是烛光照亮的尊容并不能
激起哪一位母亲的痴心妄想，

But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts—O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolise—
O self-born mockers of man's enterprise;

VIII

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening
  glance,
How can we know the dancer from the dance?

只能使石像或铜像宁息安生。
但它们也叫人心碎——诸多色相，
激情、虔诚、慈爱所熟悉的至尊！
一切至高的光荣所象征的浮华，
对人类事业心自生自长的嘲弄家！

八

辛劳本身也就是开花、舞蹈，
只要躯体不取悦灵魂而自残，
美也并不产生于抱憾的懊恼，
迷糊的智慧也不出于灯昏夜阑。
栗树啊，根柢雄壮的花魁花宝，
你是叶子吗，花朵吗，还是株干？
随音乐摇曳的身体啊，灼亮的
  眼神！
我们怎能区分舞蹈与跳舞人？

（卞之琳 译）

译后记

本书的翻译是在我们的导师刘象愚先生的主持下完成的。接到翻译任务是 2005 年底，当时的心情可以说是既惶恐又兴奋。惶恐的是，虽然我们每个人都是主攻西方文论或比较文学方向的博士研究生，都修完了博士阶段的专业课程，而且都有过一定的翻译经历，但是面对这样一部内涵丰富的经典之作，我们不禁担心自己水平有限，不能准确传达作者的精妙含义。同时我们又感到兴奋，因为导师给了我们一个非常难得的学习机会，有一种难于言表的激动。分工之后，我们便开始分头行动。为方便沟通，共享找到的有关资料，我们在网上建了一个名为“The Well Wrought Urn”的论坛。我们常常在虚拟的空间交流心得，切磋译笔。翻译完成之后，我们又互校译稿，对一些疑难不确之点提出自己的理解和修改意见。对我们来说，本书的翻译，的确是一个集思广益、相互学习的最佳过程，这一经历让我们每个人都受益匪浅。

清华大学外语系的陈永国先生协助刘先生审校了译稿全文，他比对原作仔细通读全文，认真推敲并修订译文中的每一处疏漏，大至篇章结构、小到标点符号中的任何差错都不放过。经过他的精心校改，译稿的质量无疑有了进一步的提高。对于刘、陈两位先生的指导与帮

助，我们当铭记不忘。

另外，需要说明的是，书中涉及的经典诗篇，我们采用的大都是卞之琳、查良铮等前辈学者的旧译，显而易见，他们意义精当、文辞优美的译文为本书增添了绚烂的光彩，对此我们深怀感激之情。

本书具体分工如下：

郭乙瑶：序言、第八章、第九章、附录一翻译。第一章、第三章、第四章、第五章、第六章、第七章、第十章、第十一章、附录二一校。

王楠：第十章、第十一章、附录三翻译。第二章、第八章、第九章、附录一一校。

姜小卫：第三章、第四章翻译。序言一校。

王珊：第一章、第二章、附录二的翻译。

李小林：第七章翻译。

李娟：第六章翻译。

胡春梅：第五章翻译。

我们还要对本书编辑、北京世纪文景公司的熊璐女士表示衷心的感谢，熊女士谨严细致、一丝不苟的精神和付出为本书增色不少。没有熊女士的鼓励和支持，中译本无法达到现在这个水平。我们衷心希望，中译本能在一定程度上如原作书名提示的那样做到“Well Wrought”。但是，挂一漏万之处深恐难免，还请方家指教。

郭乙瑶

2007 年春节于北京海淀背阴屯